

تنقید کی جمالیات

جدیدیت،
مابعد جدیدیت

جلد 5

پروفیسر شمس الدین

برقی کتب (E-books) کی دنیا میں خوش آمدید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں

مزید اس طرح کی شاندار مفید اور نایاب کتب کے
حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو جوائن

کریں

ایڈمن پینل

محمد ذوالقرنین حیدر: 03123050300

محمد ناقد ریاض: 03447227224

سدرہ طاہر: 03340120123

تنقید کی جمالیات

جدیدیت، مابعد جدیدیت

(جلد: 5)

پروفیسر عتیق اللہ

بک ٹاک

میاں چیمبرز، 3 ٹمپل روڈ، لاہور

تنقید کی جمالیات

پروفیسر عتیق اللہ

جملہ حقوق بحق ناشر محفوظ ہیں

ناشر _____ بک ٹاک، لاہور

اشاعت _____ 2018ء

طابع _____ بھٹو پرنٹنگ پریس، لاہور

قیمت _____ 1095/- روپے

بک ٹاک _____ میاں جمیر ز، 3- فہمیل روڈ لاہور

فون _____ 042-36374044-36370656-36303321

Email: book_talk@hotmail.com

www.booktalk.pk

www.facebook.com/booktalk.pk

اپنے پیارے بیٹے شعیب اللہ کے نام

اس کی سعادت مندی، خدمت گزاری
اور دوسروں کے لیے دردمندی کے جذبات
میری عمر بھر کی کمائی ہیں
جو ہر روز ایک نئی توانائی سے مجھے سرشار کرتے رہتے ہیں
اس کے لیے خدا سے درازی عمر کی دعا کرتا ہوں
کہ جو کچھ بھی اس درویش کے کیسہ میں ہے
بھی دولفظ ہیں اور بس!

مشمولات

9	پیش روی.	○
15	یوسف جمال خواجہ	○
23	آل احمد سرور	○
37	شمس الرحمن فاروقی	○
66	وحید اختر	○
99	غہیم اعظمی	○
104	وزیر آغا	○
110	ممتاز حسین	○
123	شمس الرحمن فاروقی	○
132	محمد علی صدیقی	○
143	ناصر عباس نیر	○
	جدیدیت کی مباحث	○

جدیدیت کے مباحث

187	سلطان علی شیدا	○
210	ایڈمنڈ ولسن / ضمیر الدین احمد	○
224	سی ڈے لیوس / محمد ہادی حسین	○
239	وزیر آغا	○
252	ولیم ایبسن / خالد احمد	○
	وجودیت پر ایک تنقیدی نظر	○
	علامت نگاری	○
	شاعرانہ تمثال	○
	تخلیقی عمل - دیومالا کی بحث میں	○
	ابہام کی ایک صورت	○

مابعد جدیدیت: تہذیبی

- 289 ○ مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں کوئی چند نام تک
- 305 ○ مابعد جدیدیت کا منظر نامہ دیوندر راسر
- 321 ○ مابعد جدیدیت وزیر آغا
- 327 ○ ادب آئیڈیولوجی اور مابعد جدیدیت دیوندر راسر
- 336 ○ قبل جدیدیت سے مابعد جدیدیت تک روش عدم
- 345 ○ مابعد جدیدیت یا پس جدیدیت کیا ہے؟ فہیم اعظمی
- 349 ○ جدیدیت اور مابعد جدیدیت منکورا احمد
- 364 ○ جدیدیت اور مابعد جدیدیت نظیر صدیقی
- 369 ○ مابعد جدیدیت کی روایت ضمیر علی بدایونی

مابعد جدیدیت کے اہم مباحث

- 375 ○ تہذیبی مطالعے کی منطق عتیق اللہ
- 397 ○ مابعد جدیدیت: نوآبادیات و پس نوآبادیات وہاب اشرفی
- 406 ○ نوآبادیت اور تہذیبی مادیت عتیق اللہ
- 426 ○ تائیدی جمالیات عتیق اللہ

پیش روی

میں نے ن۔م۔م۔راشد کی لکھنے والی کھاڑی کے تجزیے میں اس مسئلے پر بالخصوص تاکید کے ساتھ توجہ دلائی کہ مابعد جدیدیت کی تیوری کے تحت کوئی بھی مطالعہ اس قدر معصوم اور بے میل نہیں ہو سکتا کہ لفظ و معنی سے متعلق ان تصورات کا اس پر کوئی عکس ہی نہ پڑے جنہیں جدیدیت نے اپنا ایک خاص عنوان بنایا تھا۔ کسی بھی تخلیقی فن پارے میں معنی کا وجود ناممکنی نوعیت رکھتا ہے، جو آپ اپنے کو جہاں رو کرتا ہے وہاں grow بھی کرتا ہے۔ جدیدیت نے معنی کو کثرت کے ساتھ وابستہ کیا تھا لیکن کثرت کے معنی حتمی یا فیصلہ کن کے نہیں تھے۔ ابہام نتیجہ تھا اسی معنیاتی عدم تعین کا۔ دوسری بات یہ کہ مشن میں بے مرکزیت کی مثالوں کی ابتدا جدیدیت ہی سے ہوتی ہے۔ مونتائی، کولاٹ یا اسملاٹ سے متعلق مباحث کو کم از کم ادب میں جدیدیت ہی نے ہوا دی تھی۔ اس تصور کو بھی مابعد جدیدیت کے تقاضے کا نام نہیں دینا چاہیے کہ کسی بھی تخلیق کے جڑ بہ جڑ تجزیے کا طریق کوئی نیا ہے یا جدیدیت کے کفر کے ٹوٹنے کے بعد اس کی بنیاد پڑی ہے۔ جزیاتی اور تدریجی تاثرات کے بعد کی منزل ہی مجموعی تاثر کی ہے۔ مجموعی تاثر کے معنی قطعی اس تدریجی تاثراتی سلسلے کے رد کے نہیں ہیں جو جڑ بہ جڑ واسطی ریزہ کاری fragmentation کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔



اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت کے ایجنڈے کا ٹکڑا ہے یا جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں ایسا کوئی گہرا باطنی یا خفیہ رشتہ ہے جو جدیدیت کو تازہ دم رکھے ہوئے ہے۔ بیسویں صدی کی دہائی اور تہذیبی زندگی کو سمجھنے کے لیے جدیدیت کی اسی

طور پر خاص اہمیت ہے جس طرح بیسویں صدی کے ربع آخر سے حال کی ذہنی، سماجی اور تہذیبی صورت حال کو مابعد جدید کے علاوہ کوئی اور نام دینا اب تقریباً ناممکن ہے۔ جدیدیت نے ادب، مصوری، موسیقی اور آر پی ٹی لکچر جیسے فنون کے اکثر معمول میں آنے والے اور عادات کے حامل بنیادی عناصر کو نہ صرف چیلنج کیا تھا بلکہ مسترد بھی کیا تھا۔ سب سے زیادہ جس رجحان پر کاری ضرب پڑی تھی وہ تھارداچی حقیقت پسندی کا تصور، بہت جلد جس کی جگہ تجربہ پسندی نے لے لی تھی۔

۰۰

مابعد جدیدیت کی ایک خصوصیت اس کے انتخابی طریق کار میں مضمر ہے۔ خود رو تحریر aleatory writing کا تصور بھی اسی کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ تخلیق کار کے مشا اور قصد یا تخلیقی پارے کی صورت میں ماحصل یعنی result کے درمیان ہمیشہ ایک تناقض پایا جاتا ہے۔ تخلیقی انتشار یا عدم مرکزیت میں تناقض کی صورتیں فطری طور پر واقع ہوتی ہیں۔ جدیدیت میں وحدت اور مرکزیت کی جستجو گہرے نا سلبیاء کی مظہر ہے۔ اسی نا سلبیاء میں عقیدے کی بازیافت کی ترپ بھی شامل ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ یا عمیق حقی کی نظم 'سند باد اور مصلصلۃ البحر' اسی نا سلبیاء کی مثالیں ہیں۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ جدیدیت کے نزدیک انتشار یا ریزہ کاری تا سفس اور آرزوگی کا سبب ہے تو مابعد جدیدیت کے حق میں جشن ہی جشن ہے۔ ایک کے لیے الیہ ہے تو دوسرے کے لیے طریہ۔

۰۰

جدیدیت میں جستجو کا ایک زاویہ ارتکاز ذات اور وحدت کے ساتھ مخصوص ضرور ہے لیکن وحدت کے معنی بھڑکیلی آرائش و زیبائش کے نہیں ہیں۔ ایک صوفیانہ بے پروائی اور ایک بے نیازانہ قسم کی خودکوشی، ہمیشگی خودروی کے عمل میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اختر الایمان و عمیق حقی، مادل مصوری اور قاضی سلیم وغیرہ کے تجربے کے انتشار اور نثری آہنگ میں اس جذباتی اور تھظیفی نفاس کی تلاش بے سود ہوگی جو فیض احمد فیض یا سرداری جعفری کی نظموں کا خاصہ ہے۔ شاعری میں مشینی دہشتی بیسویں صدی کی عمومی سلفا مانہ تہذیبی دہشتی کی تمثیل تھی۔ مصوری کے علاوہ آر پی ٹی لکچر کے اسالیب میں بھی اسی قسم مشینی دہشتی ایک عمومی میلان کے طور پر در آئی تھی۔ ایڈولف لوف کا یہ اعلان کم دلچسپ نہ تھا کہ decoration is crime آرائش جرم ہے۔ مائس رود کا یہ مصرار کہ

less is more کم ہی زیادہ ہے۔ اسی معنی میں جدید نظم استعارات لفظ میں حشو و زوائد کی نفی کرتی ہے۔ گویا جدیدیت خواص کا کہا جا ہے۔ عوامیت سے وہ چند دوری ہی میں اسے خود طرانت میں سر آتی ہے جب کہ مابعد جدیدیت اعلیٰ اور ادنیٰ فن اور کلچر کی تخصیص ہی کے خلاف ہے۔ اس کے نزدیک تجاوز، فراوانی، بھڑکیلے پن، نمود و نمائش یا بذوق جیسی خصوصیت بھی اعتبار کا درجہ رکھتی ہیں۔



مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ اور دانش ورانہ تعلقات قطعی واضح ہیں۔ اس کی ترجیح آفاقی کے مقابلے میں مقامی، مطالعات کے مقابلے میں اختراع، موافقت کے مقابلے میں مزاحمت، دائمی کے مقابلے میں عارضی اور خالص کے مقابلے میں مخلوط پر ہے۔ جو ایک سماجی، سیاسی، تہذیبی اور اقتصادی صورت حال کے ساتھ مخصوص ہے۔ ہم اسے روایت شکنی کے معنوں میں اسی باعث اخذ کرتے ہیں کہ وہ مقتدر تمثالوں icons کے خلاف ہے۔ ہر وہ روایت، مسئلہ معیار اور ضابطے جنہوں نے بنیادی اصول کی صورت اختیار کر لی ہے، اس کے نزدیک جڑ سے اکھاڑ پھینکنے کے لائق ہیں۔ وہ ہر اس نظریے اور مثالی فلسفے کو سوال زد کرتی ہے جس نے ایک استناد کی صورت میں عمومیت کا کردار پالیا ہے۔ کیوں کہ تمام انسان کبھی کسی ایک مشترکہ مقصد سے نہ تو وابستہ ہو سکتے ہیں اور نہ ان کا کوئی ایک مثالی تصور ہو سکتا ہے۔ لیونار نے مابعد جدیدیت کو انہیں معنوں میں 'بنیاد مخالف' Anti Foundationalist قرار دیتے ہوئے تکثیریت اور مخلوطیت کو اس کی خاص پہچان بتایا تھا۔



ہم جانتے ہیں کہ جدیدیت ہی نہیں ساقیات بھی یہ مانتی ہے کہ معنی کی کثرت کے باوجود بالآخر ایک معنی ضرور ہوتا ہے جسے حتیٰ کہا جاسکتا ہے۔ لیکن مابعد جدیدیت نے معنی کی تعلیق اور معنی کی افزائش کا تصور فراہم کیا کہ معنی ہمیشہ غیاب میں رہتے ہیں۔ چوں کہ ان کی افزائش کا عمل ہمیشہ جاری رہتا ہے اس لیے وہ استحکام سے عاری ہوتے ہیں۔ جو کچھ ہے وہ تخلیق کے اندر ہے تخلیق کے باہر کچھ نہیں ہے اور تخلیق، معنی سے خالی تکمیل کا نام ہے۔ نرائندگی کا عملیہ process کسی حقیقت یا صداقت کی بصیرت فراہم نہیں کرتا بلکہ نرائندگی کا سلسلہ محض ایک تکمیل ہے۔ حقیقت زبان کی زائیدہ ہے۔ زبان سے پرے کسی حقیقت کا وجود نہیں ہے۔ حقیقت اور

التباس کی حدیں بھی ایک دوسرے میں گنڈھ ہو گئی ہیں۔ حقیقی تاریخ اور محض فکشن کے مابین فرق بھی سوال زد ہے۔ تمام صداقتوں، تجربوں اور لائے کی محض فوری قدر ہے۔



مابعد جدیدیت کا یہ تصور بھی خاص معنویت رکھتا ہے کہ کوئی متن نہ تو خالص ہے اور نہ معصوم اور نہ خود ملکی۔ ہر متن بہ یک وقت کئی متون کا حامل ہوتا ہے۔ جدید ناولوں میں بافتن نے تحریف اور تفسیر از نقالی کی پیوند کاریوں کے پیش نظر لسانیاتی مخلوطیت linguistic hybrid کا نظریہ قائم کیا تھا۔ دو تمام تنکھوں utterances میں کثیر الاصواتی عنصر dialogic element بھی اصرار کرتا ہے۔ رولان بارتھ اور جولیا کرشیوانے بافتن ہی کے نظریے کی توسیع کی ہے کہ ایک ہی متن، میں اک سے زیادہ متون ایک دوسرے کے اندر حلول کیے ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کو تعدیل کے عمل سے گزارتے ہیں۔ اسے باہمی اثر کاری کے بجائے قلب کاری یا transposition سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ مابعد جدیدیت کے نزدیک ترجمہ، اقتباس، توارث، حتیٰ کہ تصرف یا سرقت یا plagiarism جیسی صورتیں بھی قلمی معمولات میں صیب کے ضمن میں نہیں آتیں۔



جدیدیت نے قاری کو بے وقوف کہا تھا اور یہ بھی کہ مصنف کی سطح کے برابر ہی اس کی تخلیق حس بھی ہونی چاہیے۔ ترسیل کا مسئلہ وہیں پیدا ہوتا ہے جہاں قاری کی تخلیقی حس کی سطح تخلیق کار کے مقابلے پر ادنیٰ ہوتی ہے۔ مابعد جدیدیت قاری کو تخلیق کار کا درجہ تفویض کرتی ہے۔ بقول بارتھ مصنف تو مر جاتا ہے لیکن قاری ایک سلسلہ جاریہ کا نام ہے۔ معنی اصلاً قاری کی ملک ہوتے ہیں۔ کیوں کہ وہ مصنف کے اخذ کردہ یا زائدہ نہیں ہوتے قاری ان کا استخراج کرتا ہے۔ قرأت کے ہزار طریقے ہیں اور ہر قرأت ایک ناکام قرأت نہ سبکی کم قرأت ضروری ہوتی ہے۔ جس طرح each writing is miss writing یعنی ہر تحریر کم تحریر یا نامکمل تحریر ہوتی ہے۔ اسی طرح each reading is miss reading یعنی ہر قرأت کم قرأت یا نامکمل قرأت ہے۔ ہر قاری حقیقت اور فن کے اپنے تجربے کی روشنی میں تخلیق متن کو ایک نئی وضع مہیا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کوشش ہی میں قاری یا نقاد کی تخلیقیت کا راز بھی پوشیدہ ہے جو تخلیق پڑھتا ہی نہیں اسے از سر نو خلق بھی کرتا ہے۔ روکن ان گارڈن کے لفظوں میں ہر متن کے اندر کچھ غیر معین

نشانات واقع ہوتے ہیں۔ وہ اسی طرح مختلف قاریوں کے لیے مختلف تاثر کا علم رکھتے ہیں جس طرح آنزر Isor نے ادبی تخلیق میں واقع ہونے والے راقوں gaps کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے، ہر ادبی تخلیق کو نامکمل قرار دیا تھا۔



رومن ان کارڈن کے غیر معین نشانات کی تعین کاری یا آنزر کے ادبی تخلیق کے راقوں کو اپنی فہم کے مطابق پُر کرنے کے تصور کے پہلو بہ پہلو، شیرے نے اسی قسم کے وقوعات کو سکوتوں silences کا نام دیا ہے۔ ان سکوتوں کو زبان دے کر متن میں کارفرمانا شعوری مواد کو اجاگر کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح یہ کوشش بہ باطن "جو ان کہا" یعنی unsaid رہ گیا ہے اسے معروض اظہار میں مانے سے عبارت ہے۔ شیرے کہتا ہے کہ ادبی متن کی ہیئت اور انسانیہیت اسے آئیڈیولوجی سے فاصلے پر رکھتی ہے۔ متن میں وقت اور سکوت بھی اسی باعث واقع ہوتے ہیں جو اخفا کا کام کرتے ہیں۔ ادبی متن میں اس طرح کے غیابات absences کسی سیاسی، تمدنی، اخلاقی یا مذہبی جبر اور دباؤ کا نتیجہ بھی ہو سکتے ہیں۔ فریڈرک جیمس نے اسی بنیاد پر متن کے سیاسی لاشعور کا تصور اخذ کیا ہے۔



شعری جدیدیت کا بنیادی مسئلہ تھا۔ مابعد جدیدیت نے کلشن کی تنقید کا ایک نیا باب دا کیا ہے۔ کلشن کی تنقید کی تاریخ میں پہلی بار بیانیہ کی جہلیات کو موضوع بحث بنایا گیا۔ یہ دیکھا جاتا ہے کہ کسی بھی انفرادی بیانیے میں وہ کون سے مرکز و لوقوع یا بازگردنا خیس ہیں جو تمام بیانیوں میں دستیاب ہیں۔ مواد کے مقابلے میں telling کی اہمیت زیادہ ہے۔ ارسطو نے قصیم، پرست نے پلاٹ، ڈیو نے بیانیہ اور بارتھ نے قاری کو مرکز و توجہ بنایا کہ وہ قاری ہی ہے جو decode کر کے ان عوامل کا احساس دلاتا ہے جنہیں بیانیے کھیل کی شکل دیتے ہیں۔

مابعد جدیدیت کے یہ تصورات یقیناً بڑے پرکشش اور دلچسپ ہی نہیں انتہائی معنی خیز بھی ہیں۔ مابعد جدیدیت قصیوری پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ اس سے بھی کم ادب پر ان تصورات کا اخلاق کیا گیا ہے۔ ترقی پسندی اور جدیدیت نے جس طور پر موضوعات اور مفاہیم کی حد بندیاں قائم کر دی تھیں۔ مابعد جدیدیت ان حد بندیوں کو تخلیقی آزادی کی راہ میں زبردست مانع قرار دیتی ہے۔ اگرچہ مواد و ہیئت کی وحدت پر جدیدیت نے بے حد اصرار کیا تھا لیکن عملاً ان کی

جہاں لیاات میں ہیئت کو مواد پر فوقیت حاصل تھی۔ گویا مواد اور ہیئت میں۔ لیاات کے۔ پاب۔ اشد
 کا رشتہ ہے۔ مابعد جدیدیت میں دونوں قدر مشترک کا درجہ رکھتے ہیں۔ ہماری تنقید نے
 مابعد جدید تصورات سے کئی tools اخذ کیے ہیں۔ ان میں حقیقت، زبان، آئیڈیالوجی، پیاپیہ،
 قاری، مصنف، متن اور بین التونیٹ وغیرہ جیسے مسائل پر بعض جدیدیت کے پرستاروں نے
 بھی بحث کی ہے۔ بعض چیزیں پہلے بڑی حد تک غیر واضح تھیں اب واضح ہونے لگی ہیں۔
 گزشتہ صدی میں جن تصورات نے ذہنی تربیت کی تھی ابھی اس کی ہنک دک پوری طرح مائل
 نہیں ہوئی ہے۔ ہم امید کرتے ہیں کہ نئی نسل ان مختصریات کو زیادہ بہتر اور زیادہ بے لوثی کے
 ساتھ سمجھنے کی کوشش کرے گی جن کا ادب سے راست تعلق ہے۔



جدیدیت کیا ہے؟ (ایک فلسفیانہ تجزیہ)

اس مضمون کا مقصد یہ ہے کہ جدید اور جدیدیت کی اصطلاحات کی توضیح کی جائے اور اس نظام فکر و اقدار کا تجزیہ کیا جائے جو کچھ نئی نئی صدیوں میں ابھرا اور بنا ہے اور جس نے جدید کی روح اور مزاج کی تشکیل کی ہے۔

لفظ جدید یا جدیدیت حسب ذیل معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے:

- (۱) خالص تاریخی مفہوم: اس کے مطابق بیسویں صدی انیسویں سے اور آج گزشتہ کل سے زیادہ جدید ہے۔ اس استعمال میں تمام دوسری کیفیات کو نظر انداز کیا جاتا ہے۔
- (ب) لغوی مفہوم: اس کے مطابق ہر وہ چیز یا پہلو جو مروجہ فیشن ہے، جدید کہا جائے گا چاہے وہ پسندیدہ ہو یا ناپسندیدہ۔ لغوی مفہوم تاریخی مفہوم سے قریب ضرور ہے مگر بعینہ وہی نہیں۔
- (ج) ٹھوس بیانیہ استعمال اس کے مطابق ہمیں دو پہلوؤں کو نظر میں رکھنا پڑا ہے۔

۱. ذہن کا ایک مخصوص رویہ

۲. ایک نظام فکر یا نظام اقدار جو ہمارے عہد کے فکری پیمانے سے متعلق ہے۔

(ج) قدر کے تعین کا خالص یا مل جل مفہوم: کسی چیز کی قدر کے تعین کے لیے ملا جلا مفہوم چند مخصوص خصوصیات کے بیان میں مضمحل ہوتا ہے جس طرح اس بیان میں کہ 'نہرو کا زاویہ نظر بہت ہی جدید تھا۔'

زیر نظر مضمون کی ضروریات کے لحاظ سے میں جدیدیت کی اصطلاح کو پہلے تو مفہوم (ج) کے مطابق ذہن کے ایک مخصوص رویہ کے طور پر استعمال کروں گا اور بعد کے حصے میں اس لفظ کو اس نظام تصورات و اقدار کے لیے استعمال کروں گا جو مغرب میں نشاۃ ثانیہ کے بعد

سے بدتر حال بنو رہا تھا۔ میں ہم عصر حراج اور روان کی قدر و قیمت کے تقبیل سے آ کر چہ
اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، مگر بے کدوں کا

جدید پرستی Modernism کا لفظ موجودہ مفہوم میں سب سے پہلے ان دنوں صدی کے
آخری دہے میں قدامت پسند کھولک کلیسا کے حلقوں میں استعمال کیا گیا۔ اس لفظ سے اس
بھرتی ہوئی لبرل تحریک مراد رہی ہے جو پولیسٹنٹ عیسائیت کے ایک طبقہ میں زور پکڑ رہی تھی
اس طرح جدید پرستی کو مذہب کی کائنات سے جوڑ دیا گیا تھا۔ اگرچہ اس لفظ کا استعمال کبھی بھی خالص
مذہبی مفہوم میں محدود نہیں رہا لیکن جدید پرستی سے بالعموم مذہبی جدیدیت یا عیسائیت کا جدید تصور
ہمیشہ کسی نہ کسی طرح منسلک رہا ہے۔ جدیدیت (Modernity) جدید پرستی (Modernism)
سے زیادہ وسیع اور ہم گیر مفہوم رکھتی ہے۔

وسیع تر معنوں میں جدیدیت کے معنی یہ رہے ہیں کہ ہم عصر یا جدیدی رجحانات و میلانات
کو روایتی اور قدیم اقتدار پر زندگی کے ہر شعبہ میں فوقیت دی جائے۔ چوں کہ ہم عصر یا جدید کا
مفہوم زمانہ کی اضافت سے ہمیشہ بدل رہا ہے۔ آج کی حقیقی جدیدیت کو جو ہر لمحہ ماضی کا ایک حصہ
بنی جاتی ہے گزرے ہوئے کل سے الگ کرنا بہت مشکل ہے۔ حقیقی اور ٹھوس جدیدیت ایک نہیں کئی
ہیں۔ یہ سب زمانی و مکانی رشتوں سے متعین ہوتی ہیں۔ جب کہ جدیدیت ایک مخصوص رویہ یا تصور
کے مفہوم میں ابدی کہلائی جاسکتی ہے۔ اس کا تعلق ناظر کے زمانی رشتوں کے ساتھ محدود نہیں ہوتا۔
جدیدیت کو ایک مخصوص رویہ کے مفہوم میں دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(1) تقلیدی یا تخلیقی اور (2) وہ رویہ جو رد عمل یا موجودہ تقاضوں کی تکمیل کے لیے اختیار کیا
جاتا ہے۔ تقلیدی جدیدیت کو فیشن پرستی کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ یہ رویہ دراصل نئے بھیس میں
ایک طرح کی جامد روایت پرستی ہی سے عبارت ہے۔ تخلیقی جدیدیت اس کے برعکس محض حال
سے دل چسپی نہیں بلکہ مستقبل سے گہری وابستگی اور اس پر غور و فکر کرنے کا نام نہیں ہے۔

وہ جدیدیت، جو رد عمل سے متعلق ہے، دراصل ایک دبے ہوئے زمانہ اور ماحول کے
نئے پن کو سطحی طور پر اور فوری قبول کرنے کا نام ہے۔ اس کے برعکس، وہ جدیدیت جو وقت کے
تقاضوں کی تکمیل سے عبارت ہے ہمیشہ بدلتے ہوئے انسانی ماحول اور تقاضوں کے ساتھ چلنے
والی ایک تخلیقی بیداری اور مستحضر رویہ ہے جسے ماحول سے میکانیکی ہم آہنگی پیدا کرنے کے رویہ
سے بہ آسانی الگ کیا جاسکتا ہے۔ رد عمل سے پیدا ہونے والی جدیدیت جامد روایت پرستی کی

طرح غجر دورے معنی ہوتی ہے۔ جدیدیت صحیح معنوں میں محض حال یا ماضی یا قرون وسطی سے
 ایک طرح غجر دورے معنی ہوتی ہے۔ جدیدیت صحیح معنوں میں محض حال یا ماضی یا قرون وسطی
 سے ایک طرح کے جذباتی اور روحانی لگاؤ کا نام نہیں بلکہ اقدار کی تلاش کا نام ہے۔ اس تلاش
 کے قدر و وقت کے راستہ پر نہ کبھی رکے ہیں اور نہ رکیں گے۔ یہ کسی چیز کے مردہ تصورات کو قبول
 کرنے پر تاج نہیں رہتی بلکہ خوب سے خوب تر کی تلاش میں ہمیشہ ارتقا کے راستے پر آگے ہی
 آتے ہوئے رہتی ہے۔

مر زمانہ ورسوسائٹی کی ایک مخصوص تہذیبی شکل و صورت ہوتی ہے۔ جو تین چیزوں
 پر مشتمل ہوتی ہے۔ (الف) نظام تصورات جس کے ذریعہ سے اس زمانہ یا سوسائٹی کا
 ذہن کائنات کو ایک مربوط وحدت اور معنی کا جامہ پہنتا ہے۔ (ب) ایک مخصوص نظام اقدار
 (ج) یہ مخصوص جمہوریت اور فنی احساس یا ذوق۔

ہر سوسائٹی کے کچھ کو پوری طرح سمجھنے کے لیے ان تینوں پہلوؤں کے باہمی تعلق اور تعامل
 سمجھنے کی ضرورت ہے۔ علاوہ ازیں ہر سوسائٹی کا ایک خصوصی سماجی و معاشرتی نظام ہوتا ہے۔
 اس کا جو اثر سوسائٹی کی کچھل تکمیل پر پڑتا ہے اس کی طرف سب سے پہلی بار مارکس نے توجہ
 دلائی۔ اس کے راویہ نفا میں بڑی حد تک سچائی پائی جاتی ہے۔ لیکن مارکس سوسائٹی کے نظام
 تصورات اور اقدار کے تاثرات کا پوری طرح اندازہ نہیں لگا پایا۔ چنانچہ یورپ کی تاریخ میں
 قوم پرستی کا جو اثر رہا ہے یا اب بھی اس کے اثرات جو نمودار ہو رہے ہیں خواہ چین اور روس کی
 دہائی نئی فٹ میں یا موجودہ ہندوستان کی سیاسی اور سماجی زندگی میں۔ اس سے ظاہر ہو جاتا ہے
 کہ کس حد تک مارکس کے نظریات میں کمی باقی رہ گئی تھی۔

میں اب نہایت اختصار کے ساتھ موجودہ مغربی کچھ کے بنیادی نظام تصورات و نظام
 اقدار کا ایک خاکہ پیش کروں گا۔ میرے اس مضمون میں جدیدیت سے مراد ہی مغربی کچھ ہے۔
 میں تصورات اور قدروں کے اس خاکے کے مکمل ہونے کا دعویٰ نہیں کرتا لیکن اتنا ضرور ہے کہ یہ
 جدیدیت کا مغز کہے جاسکتے ہیں۔

فشری قانونی علت (Natural Causation)

یہ تصور موجودہ دور کے ذہنی سانچہ کا بنیادی تصور ہے۔ اس کے مطابق ہر ایک حادثہ کا

سبب حادثات کے کلی سلسلہ کا ایک حصہ ہوتا ہے یا اسی سلسلہ کی ایک بڑی نہ کہ نئے مکانات کے باہر کسی وجود مطلق کا فعل، سب حادثات آپس میں منسلک ہیں اور نہ کسی ربط و ضبط موجود ہے۔ یہ تصور اس بات کو لازم نہیں کرتا کہ ہم اس ہیئت کی کسی ایک خاص یا محدود شکل کو، نہیں سمجھ سکتے کہ طبیعیات Physics کے قوانین یا حیاتیات Biology کے قوانین ایک خاص قسم کی فہم کی منت کو تسلیم کرتے ہیں۔ یہ تصور صرف اتنا بتاتا ہے کہ حادثات کا سبب ہی کمالات میں نہ نہ فطرت میں نہ کہ حادثات کے، اور اس کے دوسرے عالم میں نہ نہ ارواح مردہ کی میں۔ اسی تصور سے تجرباتی یا حسی اور اک کا تصور نکلتا ہے۔

اگر ہر حادثہ دوسرے حادثات سے منسلک ہے تو لازم آتا ہے کہ ہم حسی اور اک کے علاوہ ان کے باہر کسی تعلق کو بھی سمجھیں۔ علم لگ ایک اشیاء کی کینیت کا نام نہیں ہے جس سے ہم تمام اشیاء کے باہر کسی ربط و ضبط کو سمجھنے کی سے تمس ہوتا ہے، اسی قسم کی فہم کو ہم تجرباتی یا حسی تعلیم یا توحیح کہہ سکتے ہیں۔ یہ توحیح نہ صرف تکمیل ہم کے لیے ضروری ہے بلکہ حادثات پر توجہ پانے کے لیے بھی ضروری ہے۔ رفتار زمانہ پر اسی وقت توجہ پایا جاسکتا ہے جب کہ حادثات کے باہر کسی ربط و ضبط کا علم حاصل ہو۔ اگر یہ علم تجرباتی نہیں ہے تو پھر نہ تو اس کو پرکھ جاسکتا ہے ورنہ ہی اس سے کنٹرول کا کام لیا جاسکتا ہے۔ محض تجربہ کے ذریعہ ہی اس سے انسان اپنے دعووں کو صحیح یا غلط ثابت کر سکتا ہے۔ حسی توحیح سے یہ لازم نہیں آتا کہ کسی اور قسم کی توحیح غیر ضروری سے یہ صوری صورت پر غیر معتبر۔ چنانچہ شاعرانہ، فلسفیانہ اور مذہبی توجیہات فکر کی مختلف راہیں ہیں اور ان کے الگ الگ اصول اور قواعد ہیں۔ حسی توحیح اور اک انسانی کی مختلف شکلوں میں سے ایک شکل ہے، لیکن اتنا ضروری مانا پڑتا ہے کہ یہی وہ شکل ہے جو موجودہ فہمی مزاج اور فکری رجحان کا طرز امتیاز ہے۔ یہی سبب ہے کہ مابعد الطبیعیاتی طرز فکر کی جگہ سائنس کے کماتی Quantitative طریقوں نے لے لی۔ ان سائنسی طریقوں کی بنیادوں پر ہی سائنس اور ٹکنالوجی نے ایک نئے سماج کی تشکیل کی ہے۔

تقریباً دو ہزار سال قبل مابعد الطبیعیاتی طرز فکر اور فلسفیانہ تعبیر نے، فوق الفطری قوتوں، جادو اور رسوم پرستانہ مذہب کو ذہنوں سے نکال کر ان کی جگہ لے لی تھی۔ لیکن دور حاضر میں سائنسی یا تجرباتی اور حسی تعبیر کمالات نے فلسفیانہ تعبیر و طرز فکر کو انداز سے محروم کر کے انسانی ذہن کی ہاگ ڈور سنبھال لی ہے۔

آفاقی ارتقاء (Universal Evolution)

اس تصور کے مطابق تغیر اشیاء کی کھٹی میں شامل ہے۔ ہر وقت ہر چیز میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ خواہ اس کا احساس ہو یا نہ ہو۔ اسی ذریعہ سے اشیاء کا ارتقاء، جنزل اور خاتمہ ہوتا ہے۔ یہی اصول اشیاء کی تحریکوں اور تغیر میں کارفرما رہتا ہے۔ کائنات ایک زعمہ حرکی اور بالیدہ وجود ہے نہ کہ خدا کی مکمل تیار کردہ شے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ کائنات اجزا کے اندھے حادثاتی اجتماع کا نتیجہ ہے۔

ڈارون کے بعد بعض یورپین مفکرین جیسے برگساں وغیرہ نے نظریہ ارتقاء کے ذریعہ سے بے مقصد اور غیر محسوس ارتقاء کے نظریہ اور بامقصد آفرینش کے نظریہ کو ملانے کی کوشش کی ہے۔ شروع میں ارتقاء کا تصور جامد اشیاء تک محدود تھا لیکن کچھ ہی عرصہ بعد اس کا اطلاق ہمہ گیر ہو گیا اور سماجیات پر اس کا زبردست اثر پڑا۔

سماجی علییت (Social Causation)

یہ تصور دراصل فطری یا کائناتی علییت میں مضمر تھا لیکن سماجی علییت کا واضح تصور گذشتہ صدی میں پوری وضاحت کے ساتھ مغربی ذہن کے سامنے آیا۔ نتیجہ میں یہ تسلیم کیا جانے لگا کہ سماجی واقعات قوانین کے استے ہی پابند ہیں جتنا کہ فطرت۔ بلاشبہ اس تصور کی وضاحت میں کارل مارکس کا بڑا ہاتھ ہے۔ مارکس نے تاریخی مادیت کے تصور کے ذریعہ سے سماجیات کو بہت ترقی دی لیکن یہ تسلیم کرنا ہو گا کہ موجودہ سماجی اسبابیت کا تصور مارکس کے سادہ اقتصادی تصور سے وسیع تر ہے اور معاشی پہلوؤں کے علاوہ سماجی زندگی کے اور دیگر پہلوؤں پر بھی محیط ہے۔

اضافیت (Relativism)

اضافیت کا تصور بہت وسیع معنی میں استعمال کیا جا رہا ہے اور اس میں نہ صرف آئن اسٹائن کا نظریہ اضافیت بلکہ کانٹ کی مظاہریت بھی شامل ہے۔ اس تصور کا مطلب یہ ہوا کہ خالص منطق و ریاضی کے علاوہ علم اور صاحب علم کے مابین ایک ناگزیر تعلق ہے جس کی وجہ سے علم و ادراک قطعی نہیں ہوتا۔ چنانچہ مابعد الطبیعیاتی تصورات بھی قطعی نہیں کہے جاسکتے۔ وہ انسانی ذہن کی ساخت پر مبنی ہوتے ہیں جس طرح سائنسٹک اور دیگر تجربی علوم کے تصورات آلات کے ادراک پر مبنی ہوتے ہیں۔ سائنس کی طرح مابعد الطبیعیات غیر قطعی ہونے کے خیال نے یورپ کے دور حاضر کے علمی حراج پر کافی اثر ڈالا ہے اور مابعد الطبیعیات سے ایک دور کی سی پیدا

کرتی ہے۔ خاص طور سے ہیگل کے بعد قطعیت یا مطلقیت کا اثر نہ صرف فلسفہ اور سائنس کے میدان میں کم ہوا بلکہ انسانی زندگی کے تمام دیگر شعبوں پر اس کا اثر کم ہو گیا۔ مثلاً مذہب، اخلاق، زبان اور آرٹ وغیرہ۔ بیسویں صدی میں اضافیت کے تصور نے ریاضی کے میدان میں بھی جگہ پائی۔ اس معنی میں کہ اقلیدس کی جیومیٹری کی قطعیت باقی نہ رہی اور کئی دیگر قسم کی جیومیٹریاں ظہور میں آ گئیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ اقلیدس کے بنیادی مسلمات کو مانتے کے بعد ہم اس کے نتائج سے انکار کر سکتے ہیں۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ ہم دوسرے مسلمات کو مان کر ان کے مطابق منطقی نتائج نکال سکتے ہیں۔

ابعادی یک جہتی (Dimensional Integration)

اس تصور کا مطلب یہ ہے کہ حقیقت کے بہت سے پہلو ہیں اور محض کسی ایک پہلو کے ذریعہ ہم حقیقت کی پیچیدگیوں کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔ ہم کو وسیعہ و اجز کو سادہ تصور کرنے کی بنیادی غلطی سے ہمیشہ پرہیز کرنا چاہیے۔ اختلافات اکثر اسی نکتہ کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ ہم صرف ایک ہی پہلو کو دیکھ کر ایک قطعی نتیجہ اخذ کر لیتے ہیں لیکن اگر حقیقت کے سب پہلوؤں کا ایک تنقیدی جائزہ لے کر مناسب اخراج ہو تو بہت سے غیر ضروری اختلافات دور ہو جائیں اور انسانی تفتیش مفید اور ہار آور ہو جائے۔ اس قسم کا اخراج ہم کو ایک طرف نظریات کے تصادم سے نجات دلاتا ہے اور ہم کو مناظرانہ ذہنیت سے نجات دلا کر مفاہمت اور باہمی اتفاق کی طرف لے جاتا ہے۔ یہ ذہنی صلح ہمیں آمادہ کرتی ہے کہ حقیقت کے مختلف پہلوؤں میں ہم آہنگی قائم رکھی جائے۔ اس طریقہ سے انسانی علم اضافیت جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے ایک ہمہ جہتی ترقی و تکمیل میں بدل جاتی ہے۔

آزادی ضمیر (Spiritual Autonomy)

یہ قدر انسانی وقار سے متعلق ہے اور اس کا مطلب یہ ہے کہ فرد کو خود اپنے ضمیر کا محکوم پابند ہونا چاہیے نہ کہ کسی بیرونی طاقت یا حاکم کا۔ جمہور کی حاکمیت کا تصور اس فرد کی آزادی کے تعدد سے عبارت ہے۔ یہ آزادی ضمیر مذہب سے لازمی طور پر نہیں نکراتی۔ اگرچہ مذہب کے ان تمام تعددات سے ضرور نکراتی ہے جو بیرونی حاکمیت پر مبنی ہیں؟

انسانی محبت (Humanistic Love)

یہ انسانیت کی محبت کا جوہر ہے جس سے ہر فرد کی محبت لازم آتی ہے۔ قطع نظر قوم، نسل اور زبان وغیرہ کے جو محض اتفاقات زندگی ہیں۔ اسی محبت سے فرد کی توقیر و حرمت کا خیال ابھرتا ہے۔ یہ انسانی محبت محدود و فاداریوں جیسے قوم اور مذہب وغیرہ سے ماورائے جاتی ہے۔ اگرچہ یہ محبت سچی وطن دوستی یا نظریاتی قربت کے معانی نہیں ہوتی۔

ہمہ گیر برابری (Polymorphous)

یہ قدر حال ہی میں ابھری ہے اور یہ درحقیقت انسان دوستی کی قدر کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ کھانسی، جمہوریت، محض سیاسی برابری کو تسلیم کرتی تھی جس کے مطابق ہر انسان کا محض ایک ووٹ ہوتا تھا۔ ہمہ گیر برابری کا تصور اسی سیاسی برابری کے تصور میں ایک نئی گہرائی کا اضافہ کرتا ہے۔ ہمہ گیر برابری کا تقاضہ ہے کہ برابری نہ صرف کسی ایک شعبہ حیات سے وابستہ ہو بلکہ زندگی کے سب شعبوں میں پائی جائے جہاں تک ممکن ہو سکے برابری کا مطلب درحقیقت یہ ہے کہ ہر انسان کو خواہ وہ مرد ہو یا عورت ایک ہی جیسے حقوق اور ترقی کے مواقع حاصل ہوں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ہر شخص کو لغوی معنی میں برابر کر دیا جائے یا دولت اور اختیارات میں کسی قسم کا امتیاز نہ رہ جائے۔ ہمہ گیر برابری کا مطلب صرف یہ ہے کہ درجات فرد کے اکتساب اور محنت پر مبنی ہوں نہ کہ خاندان وغیرہ پر۔ ان درجات کو فرد کی ذاتی محنت اور صلاحیت ہونا چاہیے نہ کہ اتفاقات کا نتیجہ۔ ہم کو یہ ماننا پڑے گا کہ ہمہ گیر برابری کا یہ تصور کسی مذہب کے روحانی نظام اقدار میں نہیں پایا جاتا۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ بعض مذاہب نے برابری کے تصور کو دوسرے مذاہب کے مقابلہ میں زیادہ اہمیت دی ہے۔

اثبات حیات (Life Affirmation)

اس کا مطلب عیش پسندی یا لذت کوٹی نہیں ہے۔ اگرچہ تلاش راحت یقیناً اس قدر میں مضمر ہے۔ اثبات دنیا سے یہ لازم نہیں آتا کہ حیات بعد از ممات کے تصور کو ترک کر دیا جائے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ دنیا محض آخرت کی تیاری نہیں ہے بلکہ وہ اپنی الگ اہمیت رکھتی ہے جس کی بنا پر ہمیں اس کے بہتر بنانے کی کوشش ہمیشہ جاری رکھنی چاہیے۔ اثبات دنیا زندگی کو بھرپور بنانا ہے، صلاحیت کی تکمیل اور راہ عمل پر زور دینا ہے نہ کہ جزاء توکل، قناعت اور نہات

بعد از مہمات پر زور دیتا ہے۔ مغرب نے یہ بنیادی زاویہ نگاہ یونان اور روم سے لیا ہے اور یہ قرون وسطیٰ کے یہودی اور عیسائی فلسفہ حیات سے بالکل مختلف ہے۔

آسائش (Affluence)

یہ قدر زندگی کے خارجی حالات اور فرد کے سماجی معاشی ماحول کو بہت اہمیت دیتی ہے اور درحقیقت یورپ کی آسودہ زندگی کے تصور کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ آسائش کی قدر اثبات دنیا کا لازمی نتیجہ تو نہیں کہی جاسکتی۔ اگرچہ اثبات صنعتی ترقی کا محرک بنا ہے جس کے نتیجہ سے آسائش کی مانگ ابھرتی ہے۔

حرکت (Dynamism)

حرکت یا حرکی زاویہ نظر نیچر اور سوسائٹی کو عالم اسباب ماننے کا لازمی نتیجہ ہے۔ اگر عالم ہر لمحہ متحرک ہے نہ کہ جمود تو پھر انسان کا زاویہ نظر اور کائنات کی طرف رویہ ہی اسی اعتبار سے عمل پر مبنی ہونا چاہیے نہ کہ جمود پر۔ نہ صرف نیچر کی تسخیر بلکہ بیماری، غربت اور دیگر سماجی برائیوں پر باقاعدہ اور منظم طریقہ سے قابو پانے کا خیال پیدا ہوتا ہے اور قدر حقیقی عمل اور حرکت میں نظر آتی ہے نہ کہ سکون اور قرار میں۔

ابدی تلاش اقدار (Creativity of Values)

انسان نہ صرف مادی اقدار کا تحفظ کرے بلکہ اپنی اندرونی آزادی کو بروئے کار لاکر نئی اقدار کی تلاش میں ہمیشہ سرگرداں رہے۔ یہ تلاش ایک ساکن اور قطعی پیمانہ اقدار کے بجائے ایک حرکی اور خود تنقیدی زاویہ نگاہ پر مبنی ہے۔ ابدی تلاش کا مطلب یہ ہوا کہ اقدار بھی جائیداد اشیاء کی طرح بالیدگی کے قانون کے تحت بڑھتی ہیں یا یوں کہیے کہ انسان کی بصیرت یا نظر بڑھتی ہے۔ چنانچہ بنیادی قدروں جیسے محبت، عدل، انصاف وغیرہ میں نت نئے گوشے اور پہلو ابھرتے ہیں۔ کسی ایک نظام اقدار کو آخری اور قطعی نہیں کہا جاسکتا۔



(جدیدیت اور ادب، بن اشاعت: 1969ء، ناشر شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ)

ادب میں جدیدیت کا مفہوم

جدیدیت کا ایک تاریخی تصور ہے، ایک فلسفیانہ تصور ہے اور ایک ادبی تصور ہے۔ مگر جدیدیت ایک اضافی چیز ہے، یہ مطلق نہیں ہے۔ ماضی میں ایسے لوگ ہوئے ہیں جو آج بھی جدید معلوم ہوتے ہیں۔ آج بھی ایسے لوگ ہیں جو دراصل ماضی کی قدروں کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں اور آج کے زمانے میں رہتے ہوئے پرانے ذہن کے آئینہ دار ہیں۔ ہمارے ملک میں مجموعی طور پر جدیدیت انیسویں صدی سے شروع ہوتی ہے۔ یہ جدیدیت مغرب کے اثر سے آئی ہے۔ یورپ میں نشاۃ الثانیہ نے ازمنہ وسطی کو ختم کر دیا۔ ہمارے یہاں نشاۃ الثانیہ مغرب کے اثر سے انیسویں صدی کے وسط میں رونما ہوا۔ یورپ میں جدیدیت کی تاریخ تین سو سال سے زیادہ کی ہے، ہمارے یہاں سو ڈیڑھ سو سال کی۔ اس لیے جدیدیت نے جو رنگ یورپ میں بدلے ہیں ان کے پیچھے کش مکش اور آد پرش کی خاصی طویل تاریخ ہے۔ اس کے مقابلے میں ہندوستان میں جدیدیت تو عمر ہے اور ہندوستانی ذہن ابھی تک مجموعی طور پر اور پورے طور پر جدید نہیں ہو سکا ہے۔ اس پر ازمنہ وسطی کے ذہن کا اب بھی خاصا اثر ہے۔ اگر ذہن جدید بھی ہو گیا ہے تو قومی حراج جو صدیوں کے اثرات کا نتیجہ ہوتا ہے، اب بھی ازمنہ وسطی کے تصورات سے نکل نہیں سکا ہے مگر چوں کہ بیسویں صدی میں صدیوں کی منزلیں دہائیوں میں طے ہوتی ہیں اس لیے گزشتہ بیس سال میں جدیدیت کے ہر روپ اور رنگ کے اثرات ہمارے یہاں ملنے لگے ہیں۔ اس صورت حال کی وجہ سے مجموعی طور پر جدیدیت کے ساتھ انصاف نہیں ہو پاتا، اس کا معروضی طور پر تصور نہیں ہوتا، ایک بڑا گردہ جو ابھی پرانے تصورات میں گرفتار ہے، اس جدیدیت کو مغرب کی نقالی اور اپنی تہذیب سے انحراف کہہ کر اس کی مخالفت کرتا ہے۔ ایک چھوٹا گردہ جو نسبتاً بیدار ذہن رکھتا ہے اور اپنی ناک سے آگے دیکھنے کی کوشش

کرتا ہے، جدیدیت کو اپنانا چاہتا ہے مگر اس گروہ میں بھی دو قسم کے لوگ ہیں۔ ایک وہ جو جدیدیت کی روح کو سمجھتا ہے اور اس کے ہر روپ کا تجزیہ کر کے اس سے مناسب توانائی اخذ کرتا ہے، مگر دوسرا گروہ موجودہ آزادی خیال اور جدید نسل اور قدیم نسل میں خلیج سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے وجود کی اہمیت کو متوانے کے لیے اور اپنے مختلف ہونے کا جواز پیش کرنے کے لیے جدیدیت کے نام پر ہر سماجی، اخلاقی اور تہذیبی ذمہ داری سے آزاد ہونا چاہتا ہے۔

اس لیے اس بات کی ضرورت ہے کہ جدیدیت کی اندھی پرستش یا اس پرستے اور سطحی تبصرے کے بجائے اس کا معروضی مطالعہ کیا جائے، اس کی خصوصیات متعین کی جائیں اور ان خصوصیات کی روشنی میں اس کی قدر و قیمت اور ضرورت کو واضح کیا جائے پھر ادب میں اس کا ارتقا آسانی سے دیکھا جاسکے گا اور ہم طرف داری یا جانب داری کے بجائے سخن منہمی اور سنجیدہ شعور کا ثبوت دے سکیں گے۔

ادب میں جدیدیت کے واضح تصور کی ایک خاص اہمیت یہ ہے کہ پہلے جو کام مذہب یا فلسفہ بڑی حد تک انجام دیتا تھا، اب یہ دونوں کے بس کا نہیں رہا۔ ہاں ادب اس خلد کو پر کرنے کی کوشش کر رہا ہے جو مذہب یا فلسفیانہ نظاموں کی گرفت کے ڈھیلے ہونے سے پیدا ہوا ہے۔ ادب اس خلد کو پر کر سکتا ہے یا نہیں یہ ایک پیچیدہ سوال ہے، لیکن اس میں شک نہیں کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی نے عقائد میں بڑے رخنے پیدا کیے ہیں اور جہاں اس نے بے پناہ علم، بے پناہ طاقت، بے پناہ تنظیم، خاصے بڑے پیمانے پر یکسانیت، نئے نئے ادارے، ایک مجموعیت اور آفاقیت پیدا کی ہے، وہاں بہت سی نئی مشکلات، نئی الجھنیں، نئے خطرے اور نئے دوسے بھی دیئے ہیں۔ سائنس اور ٹیکنالوجی سے جو کلچر پیدا ہوا ہے، اس نے مشین سے کام لے کر انسان کو بہت طاقت اور بڑی دولت عطا کی لیکن اس نے انسان کے اندر جو جانور موجود ہے اس کو رام کرنے میں کوئی لمبایاں کامیابی حاصل نہیں کی۔ یہ تمام تر سائنس اور ٹیکنالوجی کا تصور نہیں ہے کیوں کہ سائنس اور ٹیکنالوجی اس معاملے میں غیر جانب دار ہے مگر جب اس نے پرانی بندشوں کو ڈھیلہ کیا، پرانے عقائد اور نظریات پر ضرب لگائی تو نئے فتنوں کو بھی جنم دیا۔ پھر اس نے عقل کی پرستش ایک میکائی انداز سے کی اور اس چیز کو نظر انداز کیا جسے بعض فلسفی حیات بخش عقل اور اقبال عشق کہتے ہیں۔ اس نے باطن اور اس کے اسرار کی اہمیت کو محسوس نہیں کیا۔ اس نے محبت کے ساتھ تفریح کے مواقع بھی پیدا کیے اور تفریح کو سستے ہیجان یا بے معنی مصروفیت کے لیے

وقف کر دیا۔ جیسے تفریح کی ضرورت بدھتی مٹی ویسے ویسے تفریح ایک ایسا زہر بن گئی جو بالآخر ذہن کی صحت کو بمراسخ کر دیتا ہے۔ اس نے ہلاکت کے ایسے آلے ایجاد کیے ہیں جن کی وجہ سے انسانیت کا مستقبل ہی مشکوک نظر آنے لگا۔ اس نے جنگوں کو اور ہولناک بنا دیا اور فوجوں کے علاوہ شہری آبادی کو بھی خطرے میں ڈال دیا۔ اس نے انسان سے فطرت کی آغوش چھین لی اور غدار شہروں کی ویرانی میں اسے تنہائی کا احساس دلایا۔ اس نے فرد پر جماعت کی آمریت لاد دی اور ایک بے رنگ یکسانیت کی خاطر انفرادی صلاحیتوں اور میلانوں کو بمراسخ کیا۔ اس نے بہت کو پست اور عقل کو بلند سمجھا مگر جہلت نے اس سے اپنا انتقام لے لیا۔ چنانچہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے پیدا کردہ مسائل کے حل کے لیے کچھ لوگوں نے ایک فلسفیانہ بشریت کا سہارا لیا، کچھ نے ایک طرح کی وجودیت کا اور کچھ نے ایک نئے ہیومنزم کا۔ مگر یہ سب نے محسوس کیا کہ انسانیت کے درد کا درماں صرف سائنس اور ٹیکنالوجی کے پاس نہیں ہے، انسان کو ایک عقیدے، ایک فکر، ایک مسرت اور میلان کی ضرورت ہے اور گویا میلان مذہب یا فلسفہ اب بھی دے سکتا ہے مگر اس کو دونوں میں جاگزیں کرنے کے لیے، اس کے جذبات کو آسودگی اور روح کو شادابی عطا کرنے کے لیے ادب کے راستے فاقہ زدہ جذبات کی سیرابی کا سامان کر کے۔ لفظ کے علامتی استعمال سے اس کا جادو جگا کر، دو تہذیبوں کی خلیج کو پر کیا جاسکتا ہے اور انسانیت کے لیے نشہ اور نجات دونوں کا سامان بہم پہنچایا جاسکتا ہے۔

کہنا یہ ہے کہ ادب میں جدیدیت کے واضح تصور پر موجودہ دور میں ادب کے صالح رول کا انحصار ہے کیوں کہ اس صالح رول پر انسانیت کی بقا کا دار و مدار ہے۔ انسانیت کی بقا صرف ادب میں نہیں، سائنس میں بھی ہے، مگر صرف سائنس اسے جایی کی طرف لے جاسکتی ہے اور صرف ادب کے نتائج ہم پچھلے دوروں میں دیکھ چکے ہیں۔ اس لیے جدید ادب کے عرفان پر ادب کا ہی نہیں انسانیت کا مستقبل بھی بڑی حد تک منحصر ہے۔ سائنس اور ادب دونوں اب حقیقت کی تلاش کے درمیان مان لیے گئے ہیں اور دونوں کے درمیان بہت سی پکڑٹریاں بھی ہیں اور ملی بھی۔

جدید دور میں ادب کی ہیئت اور ادب کے راستے سے انسانیت کی نجات پر زور دینے کی ایک اور وجہ ہے اور وہ ہے سائنس اور ٹیکنالوجی کے دور میں زبان کے امکانات سے ناواقفیت اور لفظ کے امکانات اور لفظ کے جادو اور لفظ اور ذہن کے تعلق اور لفظ کی وضاحت اور ذہن کی برائی اور ادب میں لفظ کے رمزی اور علامتی اور تخیلی اور تخلیقی استعمال کی وجہ سے اس کے شخصیت

پڑاؤ اور پارے آدمی تک اس کی رسائی کی اہمیت۔ پھر یہ بات بھی فطری ہے کہ انسان جو روزی کی 'جوتو اور بیٹے کی مہم کے سر کرنے کی تلاش میں سرگراں رہتا ہے، بعض اوقات ان قدروں کو نظر انداز کر دیتا ہے جو اس کے وجود کو معنویت اور معیار عطا کرتی ہیں، جن سے آدمی انسان بنتا ہے اور جو جذبہ و اہل حق کو ایک قیمتی سرمایہ بناتی ہیں اس لیے ادب کے ذریعہ سے ان قدروں کو جس طرح جاگزیں کیا جاسکتا ہے اور آئندہ کے لیے بھی نواہے سینہ تاب بنایا جاسکتا ہے، اس کا احساس بھی ضروری ہے۔ ہاں اپنے دور کے فیشن اور فاموس کی وجہ سے اس کے سارے امکانات، پارے نظر اور پارے وجود کے متعلق غلط فہمی ممکن ہے جسے دور کرنا ہر لحاظ سے ضروری ہے۔

جدیدیت کسے کہتے ہیں؟ وہ کون سی آواز ہے جو اس دور کے ادیبوں اور شاعروں کے یہاں مشترک ہے خواہ یہ شاعر اور ادیب ایک دوسرے سے کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہوں۔ وہ کون خصوصیت ہے جو ہم کسی نہ کسی طرح پہچان لیتے ہیں اور جب کسی فن پارے میں اسے پاتے ہیں تو بے ساختہ اس سے محبت یا نفرت کرنے لگتے ہیں۔ اس خصوصیت، آواز، مزاج یا روح کو ہم کیسے واضح کریں، کیا یہ الہام ہے۔ کیا یہ علامتی رنگ ہے۔ کیا یہ پرائیویٹ حوالہ (Reference) ہے۔ کیا یہ تلف اور متضاد آوازوں کے نکرانے کا دوسرا نام ہے؟ کیا یہ ابدی قدروں کے بجائے وقتی اور ہنگامی قدروں کی عکاسی ہے؟ کیا یہ تعمیر کے بجائے منفرد یا شخصی انداز کہی جاسکتی ہے؟ کیا اس کی روح طنزیاتی ہے یا کنایاتی اور بد ظاہر ایک سنجیدگی اور اس سنجیدگی کے پردے میں طنز جسے جو طبع بھی کہہ سکتے ہیں؟ کیا یہ ہیرد پرستی کے خلاف اعلان جنگ کا نام ہے اور ہیرد کے مٹی کے پاؤں دکھا کر سب کو ہیرد بنانے کا حیلہ؟ کیا بت شکنی کے پردے میں یہ ایک نئی بت پرستی ہے، کیا اس کا مقصد محض کسی شہرت کی سطحیت کو واضح کرنا اور کسی آئیڈیل ادارے یا شخصیت کے ساتھ جو جذباتی غلاف ہے اس کا پردہ چاک کرنا ہے؟ کیا یہ انسان کی بلندی کا رجز ہے، یا اس کی پستی کا الیہ؟ کیا یہ سائنس کا قصیدہ ہے یا اس کا مرثیہ؟ کیا یہ علوم کی روشنی سے ادب کے کاشانے کو منور کرنے کا دوسرا نام ہے یا ایک نوزائیدہ بچے کے حیرت، خوف اور جستجو کے جذبے کی مصوری؟ کیا یہ انسانی شعور کے ارتقا کی تازہ ترین کہانی کا باب ہے یا اس کے لاشعور کے تہ در تہ رازوں سے پردہ اٹھانے کی کوشش؟ کیا یہ روایت، فن، قدیم سرمائے کی صدیوں کی کما کی سے محرومی اور اس پر ہٹ دھرمی کی آئینہ دار ہے یا یہ بے زاری ناواقفیت کی بنا پر نہیں بلکہ سچی بے اطمینانی اور تجربے کی آخری حدوں کو ضبط تحریر میں لانے کا نام

ہے؟ یہ اور ایسے بہت سے سوالات ہیں جو کیے جاسکتے ہیں اور لطف یہ ہے کہ ان میں سے ہر سوال ایک جواب بھی رکھتا ہے جو اپنی جگہ غلط نہیں، مگر تعبیروں، توجیہوں، تصویروں کے اس جگل میں ایک واضح اور جامع تصور آسان نہیں۔ پھر بھی یہ کوشش ضروری ہے۔

پہلے اس سلسلے میں کچھ شاعروں کی روح کی پکار سن لینا چاہیے۔ یہ طریقہ گو سائنس اور فلسفے کا نہ ہو لیکن اس سے بہت سے مسائل خود بہ خود حل ہو جائیں گے۔

بودلیر اپنی ایک نظم میں دو آوازوں کا ذکر کرتا ہے۔ ایک کہتی ہے کہ زمین ایک ٹھٹھا ایک ہے۔ اگر تم اسے کھالو تو بے پناہ مسرت ملے گی اور تمہاری بھوک بھی اسی زمین کے برابر کی ہو جائے گی۔ دوسری کہتی ہے آؤ خوابوں میں سفر کرو، جو معلوم ہے اس کے آگے۔ پھر وہ کہتا ہے کہ اس وقت سے میرے نظم، میرے مقدر کا آغاز ہوتا ہے، وجود کی وسعت کے بعد، تاریک غار میں، میں عجیب دنیا میں دیکھتا ہوں اور اپنی غیر معمولی بصیرت کے جلوے کی سرشاری میں ایسے سانپ اپنے پیچھے ٹھٹھاتا ہوں جو میرے جوتوں کو کاٹتے ہیں۔ ایک دوسری نظم میں وہ سستے اوزان کو ایک ایسے جوتے سے تشبیہ دیتا ہے جو بہت بڑا ہے اور اس قسم کا ہے کہ ہر پاؤں میں آسکتا ہے اور ہر پاؤں سے اتارا جاسکتا ہے۔ ایک اور جگہ کہتا ہے کہ خطابت (Eloquence) کی گردن مار دو اور جب یہ کر رہے ہو تو قافیہ کی بھی کچھ اصلاح کرو کیوں کہ اگر ہم اس پر کڑی نگاہ نہ رکھیں تو نہ معلوم یہ کیا گل کھلائے۔ ایک اور نظم میں کہتا ہے کہ، یہ عجیب بات ہے کہ منزل ہمیشہ بدلتی رہتی ہے اور چوں کہ یہ کہیں نہیں ہے، اس لیے کسی جگہ بھی ہو سکتی ہے، انسان جس کی امیدیں کبھی مضل نہیں ہوتیں، ہمیشہ ایک پاگل کی طرح آرام کی تلاش میں دوڑتا رہتا ہے مگر سچا مسافر جو نئے سفر کی خاطر ٹھٹھے، جس کے ساتھ سفر میں گھارے کی طرح ہلکا دل ہو، جو اپنی تقدیر سے گریز نہ کرے اور ہمیشہ کہے چلو بغیر جانے کہ کیوں۔“

لار کا ایک ایک نظم میں خانہ بدوشوں کی شہری خانقہوں کے ایک دستے سے لڑائی دیکھیے۔

جج محافظ دستے کے ساتھ زخموں کے درختوں سے ہو کر آتا ہے، خون جس میں پھسلن ہے اپنی خاموش ناگ دھنی میں کراہتا ہے۔

والٹ وٹمین خطاب کر رہا ہے:

ادوار اور گزرے ہوئے واقعات عرصے سے وہ سالہ جمع کر رہے ہیں جس کو مناسب

سانچہ نہیں ملا۔

امریکہ معمار لایا ہے اور اپنے مخصوص اسالیب
ایشیا اور یورپ کے غیر قافی شاعر اپنا کام کر چکے اور دوسرے کردوں کو رخصت ہوئے ایک
کام باقی ہے۔ انھوں نے جو کچھ کیا ہے اس پر بازی لے جانے کا کام ایسٹ کو کر لکھ میں ایلین
اپنی الجرائف کی مشکلات اس طرح بیان کرتا ہے:

بس میں یہاں ہوں، درمیانی راستے میں، بیس سال مجھے ملے۔

بیس سال جو زیادہ تر ضائع ہوئے

لفظوں کا استعمال سیکھنے کی کوشش کرتے ہوئے، اور ہر کوشش

ایک بالکل نیا آغاز ہے اور ایک مختلف قسم کی ہار

کیوں کہ آدمی صرف یہ سیکھ پایا ہے کہ لفظوں سے کس طرح بازی لے جائے

ان چیزوں کے لیے، جو اسے اب کہنا نہیں ہیں، یا اس طرح جس طرح

اب وہ انھیں کہنے کے لیے راضی نہیں ہے۔ بس ہر کوشش

ایک نیا آغاز ہے، واضح تلفظ پر ایک حملہ

میلے ساز و سامان سے جو براہِ ناقص ہوتا جاتا ہے

جذبے کی غیر قطعیت کے عمومی جہوم میں

ایک اور جگہ کہتا ہے:

مسافر آگے بڑھو، ماضی سے فرار نہ کرتے ہوئے

مختلف زعم گروں میں، یا کسی مستقبل میں

تم دعویٰ نہیں ہو جنھوں نے اسٹیشن چھوڑا تھا

یا جو کسی فرانس تک پہنچ گئے

مایا کو دسکی نعرہ لگاتا ہے:

جہاں آدمی سے اس کی نظر کاٹ دی گئی ہے

بھوکوں کے سردوں کے قریب جو ابھرتے ہیں

اقتاب کے کاتنوں و در تاج میں

میں انیس سو سولہ کو طلوع ہوتے ہوئے دیکھتا ہوں

اور تمھارے ساتھ میں اس کا پیش گو ہوں

ہمارا سیارہ محبت کے لیے مناسب و موزوں نہیں ہے
ہمیں اپنی مسرت مستقبل میں سے چر نکالنا ہے
اس زندگی میں مرنا مشکل نہیں ہے
زندگی کرنا، یعنی زیادہ مشکل ہے

آڈن پہلی جہیز میں کہتا ہے:

میرے پاس جو کچھ ہے ایک آواز میں ہے
جس سے بار بار لینے ہوئے جھوٹ کو کھول دوں
وہ رومانی جھوٹ جو سڑک پر چلنے والے شہوانی آدمی کے دماغ میں ہے
اور اقدار کا جھوٹ

جس کی عمارتیں آسمان کو ڈھونڈتی ہیں
ریاست۔ ایسی کوئی چیز نہیں ہے
اور کوئی تہا وجود نہیں رکھتا
بھوک کوئی چارہ کار نہیں دیتی
نہ شہری کو اور نہ پولیس کو

ہمیں ایک دوسرے سے محبت کرنا ہے یا مر جانا ہے

کنکلیے امس (Kingsly Amis)، 'Poets of 1950' میں کہتا ہے۔ اب کوئی فلسفیوں،
مصوروں، ناول نگاروں یا نثر خانوں یا دیو مالایا بیرونی ملکوں کے شہروں کے متعلق اور نظمیں نہیں
چاہتا۔ کم سے کم میں توقع کرتا ہوں کہ کوئی نہیں چاہتا اور قلم لارکن کہتا ہے۔ مجھے روایت پر
کوئی اعتقاد نہیں، نہ ایک عام اساطیری زنجیل میں اور نہ نظموں میں کبھی کبھار دوسری نظموں یا
شاعروں کی طرف اشارے۔ آڈن نے بہت پہلے اس شاعری کی طرف اشارہ کیا تھا جو ترس
لیں ہے، رابرٹ گریوز کہتا ہے کہ مایوسی سے ایک اشاکل سیکو، لارکن کہتا ہے "بدی میرے
دوست صرف یہی ہے۔ ایک سچ جسے ہم نہیں سمجھتے" ڈگلس کہتا ہے کہ آج جذباتی ہونا اپنے لیے
اور دوسروں کے لیے خطرناک ہے۔

رومانی شاعر اپنے آپ کو ایک ہیرو سمجھتا تھا۔ سانج اے کچھ سمجھے، اے اپنے پر مجرور سے تھا۔

وہ اپنی مخصوص نظر کی مدد سے سماج کو قائم و پہنچا چاہتا تھا اور سیاسی لیڈر اور تنقید کا دباؤ اٹھانے کے لیے بھی تیار تھا۔ جدید شاعر کو جو بصیرت ملی ہے وہ اسے اپنے کو سمجھنے کے لیے استعمال کرتا ہے۔ رومانی شاعر کے لیے بچپن روح کی آواز سننے کے لیے ایک کھوئی ہوئی معصوم جنت تھا۔ جدید شاعر کے لیے بچپن میں بلوغ کے قبل اور وقت اشارے بھی ہیں۔ اب فن کار جس دنیا کو دیکھتا ہے نہ صرف اس دنیا کے متعلق بلکہ اپنے متعلق بھی اس کے دل میں شکوک پیدا ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے تحقیق کے متعلق اس کا تصور بدل گیا ہے۔ جدید شاعری سے پہلے نظم آئینے کی طرح شفاف ہوتی تھی۔ مواد جتنا پیچیدہ ہے اتنی ہی فن میں مہارت کی ضرورت ہے۔ رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور والی بات۔ جدید شاعر یہ دیکھتا ہے کہ مصرع خیال سے عذبت رکھتا ہے یا نہیں اور ایک پیچیدہ بحث اتنی ہی الجھی ہوئی اور اکٹری اکٹری زبان میں بیان کرتا ہے تاکہ خیال کے موڑ، اس کا ابہام اور اس کا تضاد سب آجائے۔ گو اس کی وجہ سے جدید شاعری کے پڑھنے والے کم ضرور ہوئے مگر اس کا ابہام، اور خطابت کے خلاف اس کا جہاد دراصل ذہن کی اس رو کو پکڑنے کی کوشش ظاہر کرتا ہے جس کے لیے موجودہ الفاظ یا قونا سوزوں ہیں یا بے جان۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جدید یورپی شاعر یونان کی دیومالا اور اس کے ادب اور اپنی ساری یونانی اور لاطینی میراث کو نظر انداز نہیں کرتا بلکہ اس سے اپنے حالات کی تعبیر کرنے اور اس کی ترجمانی کرنے کے لیے رمز، علامت اور اشارے لیتا ہے مگر ہمارے یہاں اکثر یہ لعلی ملتی ہے۔ پھر جدید شاعر ایک حس کو دوسری حس میں بیان کرتا ہے۔ لارکا کے یہاں خون جو بہہ رہا ہے بولنے لگتا ہے اور زمین پر سرخ نقا طر اپنے رنگ سے نہیں بلکہ اپنی مفروضہ خاموش دھن سے محسوس کیا جاتا ہے۔ جدید شاعر بیان کے بجائے تھمرے پر زور دینے کی وجہ سے حیات کے بیانوں کو ملادیتا ہے۔ آواز بھی حیات اور رشتوں کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ غرض شاعر کا بنا ہوا ذہن، سیاست کے فریب سے اس کا نکل آنا، ایک مخصوص بصیرت پر اصرار، ماضی کے متعلق بدلا ہوا رویہ، فن میں کمال کا مختلف تصور اور خود اس کے ذہن کی الجھنیں یہ سب اس کو پرانے شاعر سے عیسہ کرتی ہیں۔ کلاسیکل ہیو منزم نے حسن کا جو تصور دیا تھا، اس میں چوں کہ اکتا دینے والی یکسانیت آگئی تھی اس لیے بد صورتی کے حسن کو دیکھنے کی سعی شروع ہوئی۔ ادب پرندہ بھب اور اخلاق اور سماج کی گرفت بہت سخت رہی تھی، اس لیے ان تینوں کے بارے میں آہستہ آہستہ آزاد خیالی آئی لیکن جدید شاعر کا زبان اور وقت کے متعلق جو تصور ہے وہ بنیادی تبدیلی ظاہر کرتا ہے۔

انگلستان کے رومانی شعرا نے ایک ایسی ڈکشن کی ضرورت محسوس کی جو عام بول چال کے قریب ہو۔ ورڈز ورث نے اس کی وکالت کی مگر اسے نہ پاسکا۔ بائرن اسے پا گیا لیکن اس کی وکالت نہ کر سکا۔ ٹینیسن اور آرنلڈ گریڈ اسٹائل کو دلایا گئے۔ براؤٹنگ جہاں اپنی ایجاد کا ثبوت دیتا ہے وہاں بھی ادب کے آہنگ کو برتا ہے نہ کہ بول چال کے۔ روایت کے فارم اس کے آہنگ اور اس کی زبان سے بھرپور بغاوت والٹ ڈیٹمن کے یہاں ملتی ہے۔ ڈیٹمن کی وجہ سے آزاد نظم کو مدد ملی جو جدید شاعری کا نمایاں میڈیم ہے۔ مگر ڈیٹمن کی تنقید وہی شاعر کر سکتا تھا جو اپنے پیام میں اتنا سرشار ہو کہ اس کی خطابت بھی اس پیام کی گرمی کی وجہ سے فطری معلوم ہوتی ہو۔ ہاں، یا کووکی اور پابلو نرودا دونوں اس سے خاصے متاثر ہیں کیوں کہ وہ بھی ڈیٹمن کی طرح اپنے آپ کو آنے والے دور کا نقیب سمجھتے ہیں۔ نئی شعری زبان اور اس کا آہنگ لافورج (Laforque) سے زیادہ متاثر ہیں۔ لافورج کے یہاں سنجیدہ لہجے میں طنز چھپی ہوئی ہے اور اسے شہروں کی مخصوص بولی، لوک گیت، عام موسیقی کی محفلوں کے ترنم کا خاصا احساس ہے۔ الیٹ نے پروفرائک کی زبان اس سے سیکھی۔ لافورج نے وزن یا قافیہ دونوں کو چھوڑا نہیں، مگر قافیے کی پابندی ایک مقررہ قاعدے کے مطابق ضروری نہیں سمجھی۔ لافورج کے یہاں وقت یا تصور تکرار کے ایک چکر کے مطابق ہے جس میں وہی واقعات جو ادب کی تاریخ میں ایسے ہی واقعہ کی یاد دلاتے ہیں یا بچپن یا کسی پریوں کی کہانی سے لیے گئے ہیں، بار بار آتے ہیں۔ اس سے مذہب کے متعلق نیا تصور نکلتا ہے۔ یہاں کسی دینیات یا مسلک کے بغیر خدا یا مذہبی عقیدے کا تجزیہ ہے، گویا الیٹ جیسے شعرا کے یہاں رومن کیتھولک عقیدے کی طرف واپسی بھی مل جاتی ہے۔

جب شاعر کے پاس کوئی ایسا عقیدہ نہ رہا جو اس کے پورے وجود کو معنی و مقصد دے سکے۔ جب اسے کسی پیام سے دل چسپی نہ رہی، جب وہ فلسفے، سیاست، مذہب اور اخلاق کی گرفت سے آزاد ہونے کی کوشش کرنے لگا اور جب اس نے کائنات کو سمجھنے یا سمجھانے کی کوشش چھوڑ کر اپنی ذات کے عرفان کی کوشش کی اور اپنے تجربے کا تجزیہ بھی اسے عزیز ٹھہرا تو اسے ایسی زبان کی ضرورت نہ رہی جو اپنی ذات سے باہر دیکھنے والے شعرا کے واضح اظہار کے لیے کافی تھی، مگر اس کے محشر جذبات کی ترجمانی سے قاصر تھی۔ اس کے لیے بھی سرریلزم کے ذریعہ وجدان کے سرچشموں تک پہنچنے کی کوشش ہوئی، کبھی علامتی اظہار کی۔ یہاں پرانے

قصوں، روایتوں، دیوانوں سے بڑی مدد ملی جن کے پیرائے میں ان کیفیتوں کا اظہار ممکن ہو سکا جو صاف اور واضح اور براہ راست اظہار میں ممکن نہ تھیں۔ علامتی اظہار بالواسطہ اظہار کا وہ طریقہ ہے جو اس دور میں اس لیے مقبول ہوا کہ یہ دور کوئی سبق دے یا کسی قصے کی زبائش کرنے کا قائل نہیں بلکہ ان ننگے لمحوں کی مصوری کا قائل ہے جو کبھی کبھار اور بڑی کاوش کے بعد یا بڑے ریاض کے بعد ہاتھ آتے ہیں۔ اس علامتی اظہار میں نہ صرف اسطیری سرمائے سے کام لیا گیا بلکہ نئے (myth) بھی ایجاد کیے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ علامت پڑھنے والوں میں یہ طرز مقبول نہ ہو سکا۔ مگر جدید شاعری کا یہ نمایاں میلان اس لیے بن گیا کہ اس میں شاعر کے روح کے ریگستان میں سفر کی ہر منزل اور ہر موڑ کا اس طرح گہرا احساس دلانا ممکن ہو گیا اور پھر رہاں کو بھی اس اظہار کے ذریعہ سے نئی وسعتیں، گہرائیاں اور امکانات ملے۔

غرض آزاد نظم کے فروغ اور اس میں علامتی اظہار کو اہم جدیدیت کا خاص اظہار کر سکتے ہیں۔ ایلٹ نے کسی جگہ کہا ہے کہ کسی قوم کی واردات میں کم چیزیں اتنی اہم ہیں جتنی شاعری کے ایک نئے فارم کی ایجاد۔ یہ نیا فارم نہ صرف بدلے ہوئے حالات سے وجود میں آتا ہے اور تجربے اور اس کی تعبیر و تشریح کے لیے نئے امکانات دیتا ہے بلکہ ایک نئی ذہنی رو کو عام کرتا ہے جو باقیہ کسی نہ کسی طرح اس کے پورے حلقے کو متاثر کرتی ہے۔ شاعر اب اپنے سے باتیں کرتا ہے اور اس لیے اس کا لہجہ شخصی، دھیمہ اور کہیں کہیں بول چال کی زبان کی طرح اکٹرا اکٹرا ہے۔ اس لیے اب اسے مجمع کی ضرورت نہیں، بلکہ اسے پڑھنے والے کی ضرورت ہے جو اس شخص لہجے پر کان دھرے اور اسے سمجھ سکے۔ یعنی شاعر سے یہ مطالبہ اب ضروری نہیں رہا کہ وہ سب کو اپنی بات سمجھا سکے، بلکہ پڑھنے والے سے یہ مطالبہ ضروری ہو گیا ہے کہ وہ اس ذہنی سفر میں شاعر کا ساتھ دے سکے، اس کے اشارے کنائے سمجھ سکے۔ آج کا شاعر ایسی زبان استعمال کرتا ہے جو بیسویں صدی کے ذہن، بول چال کے طریقے، آہنگ اور نمائندہ میلانات کا ساتھ دے سکے۔ بہت سے پڑھنے والے یہاں ابھی اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی فضا یا مشہور اساتذہ کے اسلوب سے مناسبت ڈھونڈتے ہیں اور جب نہیں پاتے تو اس جدیدیت کو ہی کوئی مرض سمجھنے لگتے ہیں۔ ایذا پاؤں کے اس مشورے کو نئے شاعروں نے قبول کر لیا ہے کہ اپنی شاعری کو نیا بناؤ۔ آج شاعری ان مقاصد کے لیے استعمال نہیں ہوتی جو نثر میں زیادہ کام یابی سے یا بہتر طور پر پورے کیے جاسکتے ہیں۔ اگر شاعر کے پاس صرف خیالات ہیں جن کا وہ پرچار کرنا چاہتا ہے یا

کسی ذاتی ضرورت کی وجہ سے جن کا تجزیہ کرنا چاہتا ہے، تو وہ بھی وہ نثر میں کرتا ہے۔ شاعری میں خیالات صرف مجرد خیالات کی شکل میں نہیں آتے بلکہ شاعرانہ تجربے کی صورت میں آتے ہیں۔ یہ خیالات کی ایک دنیا کی طرف اشارہ کرتے ہیں، یہ ایک علامت ہیں جو دوسری علامتوں سے جڑی ہوئی ہے اور ایک ایسی وحدت کا کام دیتے ہیں جس کی جڑیں شاعر کی زندگی اور اس کے قومی شعور میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ بہترین جدید شاعری میں جہاں خیالات ہیں، خواہ وہ سیاسی ہوں یا سماجی یا فلسفیانہ تو وہ یہ قول ابلیث کے صرف یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ان خیالات کے ہجوم میں گھرا ہوا شاعر کیا محسوس کرتا ہے۔ جدیدیت خیالات کی آقائی میں ہے نہ کہ غلامی میں۔ جدید شاعر کو چوں کہ موجود زندگی کے مختلف اور متضاد عناصر میں ایک ذہنی تنظیم پیدا کرنی ہوتی ہے اس لیے اس تنظیم کے لیے اسے مجرد خیال سے مخصوص اور محسوس تجربے تک اور پھر مجرد خیال تک جست لگانی ہوتی ہے۔ اسے ذہن اور جذبے دونوں میں ایک نئی وحدت قائم کرنی ہوتی ہے اور ذہن کو اس صحت اور سادگی تک لانا پڑتا ہے جس میں مانگے کے یا دوسروں کے لادے ہوئے خیالات نہیں بلکہ فرد کے تجربے کی صداقت ہو۔ یہ صداقت سائنس کے نئے نئے انکشافات سے کم اہم نہیں ہے۔ ہماری زندگی بڑی پستی میں بسر ہو رہی ہے مگر ہماری دست رس خیالات تک ہے۔ آج فرد میں خلوص کی اور دیانت کی جو کمی ہے جدید شاعری اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کر رہی ہے۔ جدید شاعری کچھ کہتی نہیں، کچھ کرتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری نثر سے زیادہ خوب صورت یا زیادہ زور دار پیرایہ اظہار نہیں ہے۔ جو لوگ روایتی شاعری کے عادی ہیں وہ اس بات پر خفا ہوتے ہیں کہ جدید شاعری سے ایک مرحب سلسلہ خیالات اور ایک مرکزی تصور انھیں نہیں ملتا۔ جدید شاعری ایک شخص اور فنی اسرار بن گئی ہے۔ یہ فرد کی تنہائی کا عکس ہے۔ آج انسان اپنی کائنات میں کوئی اطمینان کا گوشہ نہیں بنا سکتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس نظام سے الگ ہے۔ وہ جب دیکھتا ہے کہ اس کے حلقے میں وہ پورا خیال نہیں ہے جو پہلے اس کے پاس تھا اور اس کے اپنے ہاٹن میں ایسی پیچیدگیاں ہیں جن سے وہ بے خبر تھا، تو وہ پریشان ہو جاتا ہے۔ سماج میں گروہ بندی، مذہب کی بندشوں اور روایت کے رشتے کا ڈھیلہ ہونا، تہذیبوں کی تیز رفتاری، یہ سب باتیں شاعر کو اپنی دنیا اور گرد و پیش کی دنیا میں تعلق پیدا کرنے سے روکتی ہیں، وہ اپنے آپ سے اپنا رشتہ قائم نہیں کر پاتا۔ تنہائی سے گھبرا کر وہ زیادہ تنہائی کی منزلیں طے کرتا ہے۔ وہ تعلیم سے گھبراتا ہے۔ نظریات اسے خوف زدہ کرتے ہیں۔ افادی،

اخلاقی و سیاسی شاعری اسے نہ ہر گزتی ہے۔ یہ خیالات سے حدوت نہیں، دوسروں کے خیالات کا غلام ہونے سے بے راہی ہے لیکن اس سب باتوں کے پیچھے ایک نئے عقیدے کی جستجو بھی ہے۔ یہ ہے ایک شخص عقیدہ۔

اب نظم پر کوئی ڈیزائن مارا نہیں جاتا۔ یہ خیال کی رود ہے، زندہ، مانوس، محسوس کیا ہو خیال، جس نے نظم کو ایک تنظیم عطا کی ہے۔ بڑی شاعری بڑے خیالات سے وجود میں نہیں آتی۔ شاعری ترس میں بھی ہے، غصے میں بھی، فریب سے نکلنے میں بھی۔ یعنی شاعری اس پہاڑ اس تغیر میں ہے جو غم، غصہ، طنز، کوئی بھی کیفیت پیدا کر سکتا ہے۔ نثر میں آپ اپنی بات دوسروں تک پہنچائے ہیں، نظم میں اپنے تک۔

ادب جس طرح فلسفے، سیاست، مذہب، اخلاق کی بندشوں سے شاعری میں آزاد ہو کر جدید ہوا ہے، اسی طرح ناول میں بھی اس نے اپنی آزادی کی کوشش کی ہے گونا گوں کے ارتقا کو دیکھتے ہوئے یہاں چست قصبے سے کردار نگاری تک اور کسی عہد کی تہذیب سے خاندانوں کے عروج و زوال کی داستان تک حقیقت نگاروں کے کئی رنگ ملتے ہیں مگر لارنس، جوائس، ماس، مان، کافکا، کامیو، گراہم گرین، ہمینگ وے، سال، بیلو تک یہ بات واضح ہو گئی کہ اب ناول ماضی کی تہذیب کو رد کرتا ہے اور اس لیے اس پر طنز کرنے پر مجبور ہے اور اس کا کھوکھلا پن دکھائے بغیر اسے چارہ نہیں۔

ناول اب فرد کی تنہائی، اس کی قنوطیت، اس کے احساس شکست کا آئینہ دار ہے۔ اس لیے اس کے گرد کوئی منظم اور مربوط قصہ نہیں بن سکتا۔ سرل کالونی نے غلط نہیں کہا تھا "مغرب کے عام باغوں کے اب بند ہونے کا وقت ہے اور آج سے ایک فن کار صرف اپنی تنہائی کی گونج اور اپنی مایوسی کی گہرائی سے پہچانا جائے گا۔" اس گہرائی کی وجہ سے جوائس کے تجربات جدیدیت رکھتے ہوئے زیادہ معنی خیز نہیں معلوم ہوتے۔ لارنس کی خون کی پکار سائنس میکا کلیف کے خلاف رد عمل کی وجہ سے اہمیت رکھتے ہوئے، اپنے فلسفے کی وجہ سے نہیں بلکہ انسانی جذبات کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کی وجہ سے قابل قدر رہے گی۔ مگر ابھی ایک مرحلے سے کافکا کی معنویت پر غور کیا جائے گا جو کہتا ہے کہ "ہمارا فن صداقت کے سامنے خیرگی ہے۔ وہ روشنی جو چہرے کو نسخ کر رہی ہے بج ہے، مگر اور کچھ نہیں۔" کافکا سے پہلے کسی نے اندھیرے کو اس قدر صفائی سے پیش نہیں کیا۔ نہ مایوسی کی دیوانگی کو اس قدر سنجیدگی اور ہوش سے اس کی شکست و ریخت میں ایک دیانت

ہے۔ وہ ایک دھوکے باز دنیا کے نظام اخلاق کا ماننے والا ہے اسی طرح کامیو جو مزاج کو تنظیم نہیں بلکہ مزاج ہی کہتا ہے، وہ اس نسل کا ترجمان ہے جو دہشت کے اس عہد میں بھی جسے عام کساد بازاری، عالم گیر جنگ، آمریت سے سابقہ رہا اور جسے دوسری جنگ عظیم کے بعد حقیقی امن کے بجائے سرد جنگ کی اعصابی کیفیت ملی۔ کامیو نے یہ دیکھ لیا تھا کہ ہمارے دور کی دہشت اور بے چینی کی ذہنی بنیاد اٹھارویں اور انیسویں صدی کے آئیڈیالوجیوں کی عطل کی ہوئی ہے۔ مغرب ذہن کے پیچھے بے تحاشا دوڑ رہا تھا۔ اس نے عقل کی فرعونیت کو جنم دیا جو بہت دن بعد ترقی کرتے جنگوں، جیل خانوں اور جلادوں کے تشدد میں ظاہر ہوئی۔ آئیڈیالوجی جس طرح انسان سے اس کی انسانیت چھین لیتی ہے اس پر کامیو نے بہت زور دیا۔ اس لیے اس کے نزدیک انسانیت کے ایک نئے احساس کی ضرورت ہے جس کے لیے کلاسیکی اعتدال خصوصاً یونانی شاعری کے ہیرو لویسز کی مثال دی جاسکتی ہے جو ٹرائے کے مہم بازوں میں سب سے زیادہ انسانیت رکھتا ہے۔ اس کے (State of Siege) میں وہ ایکٹرو جریٹک کی نمائندگی کرتا ہے جس سے مراد جدید دنیا ہے اور جو آمریت کی زندگی کی تنظیم کی طرف اشارہ کرتا ہے، ان لوگوں سے جنہیں اس نے ابھی زیر کیا ہے، کہتا ہے کہ ان کی موت بھی منطق اور Statistics کے مطابق ہوگی مگر اس کے Rebel کی فریاد میں اسید کی کرن ہے۔ کامیو کی یہ بات دل چسپ ہے کہ آج ہمیں خیر کے لیے صفائی پیش کرنی پڑتی ہے۔

یہ ایک معنی خیز بات ہے کہ آئیڈیالزم کے فلسفے نے جو جدیدیت نے قریب قریب ترک کر دیا ہے ماضی میں بہت بڑا ادب پیدا کیا۔ مارکسزم نے ہمیں اتنا بڑا ادب نہیں دیا ہاں وجودیت Existentialism کے علم برداروں میں سارتر اور کامیو کی عظمت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ یہ بھی قابل توجہ بات ہے کہ مجموعی طور پر جدید فکر مارکسزم سے اس طرح متاثر نہیں ہے جس طرح آج سے تیس سال پہلے تھی۔ آج اس پر وجودیت کا اثر زیادہ گہرا ہے۔ مارکسزم کی سرد عقلیت کے مقابلے میں وجودیت کا محسوس کیا ہوا خیال (Felt thought) ادیبوں کو زیادہ متاثر کرتا ہے۔ گو یہ بات واضح ہے کہ نظریہ شاعری یا ادب پیدا نہیں کرتا بلکہ شاعر، ادیب اپنے مخصوص حالات اور مزاج کی اتنا دکی بنا پر کسی نظریے سے متاثر ہوتے ہیں۔ جدیدیت نے اس لحاظ سے ایک اور بات واضح کی ہے۔ وہ مجموعی طور پر آئیڈیالوجی کے خلاف ہے، فلسفے کے نہیں۔ آئیڈیالوجی کو وہ ایک پرچم سمجھتی ہے جو فرد اور جماعت کو مل پر آمادہ کرے۔ فلسفہ بہر حال حریت

فکر کو ظاہر کرتا ہے۔ ادیب اور فن کار اس کا پابند نہیں، ہاں اس سے اپنے طور پر کام لیتا ہے۔
اس دور کو ڈیڈ (Gide) اخلاق اور خلوص کا مقابلہ کہتا ہے۔ موجودہ صنعتی ترقی نہ اخلاقی
برتری کا نہ بہتر ذہنیت کا دعویٰ کر سکتی ہے۔

کامیو کہتا ہے "ذہن اس لیے پراگندہ نہیں ہے کہ ہمارے علم نے دنیا کو اٹھل پھٹل کر دیا
ہے بلکہ اس لیے کہ ذہن ابھی اس مشر کو ہضم نہیں کر سکا ہے۔"

پھر بھی جدیدیت صرف انسان کی تنہائی، مایوسی، اس کی اعصاب زدگی کی داستان نہیں
ہے۔ اس میں انسانیت کی عظمت کے ترانے بھی ہیں۔ اس میں فرد اور سماج کے رشتے کو بھی
خوبی سے بیان کیا گیا ہے، اس میں انسان دوستی کا جذبہ بھی ہے، مگر جدیدیت کا نمایاں روپ
آج آئینڈیا لوجی سے بے زاری، فرد پر توجہ، اس کی نفسیات کی تحقیق، ذات کے عرفان، اس کی
تنہائی اور اس کی موت کے تصور سے خاص دل چسپی ہے اس کے لیے اسے شعر و ادب کی پرانی
روایت کو بدلنا پڑا ہے، زبان کے رائج تصور سے پھٹنا پڑا ہے، اسے نیا رنگ و آہنگ دینا پڑا ہے،
اس کے اظہار کے لیے اسے علامتوں کا زیادہ سہارا لینا پڑا ہے۔ سوسن لیونگ نے قلم نہیں کہا ہے۔
آرٹ ایسے فارم کی تخلیق ہے جو انسانی جذبات کی نقالی نہیں کرتے ان کی علامت ہوتے ہیں۔
اردو ادب کے غالب علموں کو جدیدیت کے ہر روپ کا معروضی طور پر مطالعہ کرنا چاہیے اور
فیشن یا فارمولا کے چکر سے نکل کر اپنے ذہن کو جدیدیت کی روح سے آشنا کرانا چاہیے۔ وہ
ازمنہ وسطی کے ذہن کو لے کر جدید دور کی بھول بھلیاں میں اپنا راستہ تلاش نہیں کر سکتے۔
جدیدیت غالب کے الفاظ میں یہ دعویٰ کر سکتی ہے:

بہ دادی کہ در آں خضر را عصا خلت است
بہ ہند می پریم راہ، گر چہ پا خلت است



(جدیدیت اور خوب، بن اشاعت: 1969ء، ناشر: شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ)

مغرب میں جدیدیت کی روایت

کہلنگ کا بدنام زمانہ قول ”مشرق مشرق ہے اور مغرب مغرب، اور دونوں کا نقطہ اتصال کوئی نہیں۔“ ہندوستان اور یورپ دونوں کے دانشوروں کا ہدف ملامت رہا ہے اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جس جذبہ کے تحت یہ بات کہی گئی وہ یقیناً قابل اعتراض تھا لیکن کہلنگ سے کوئی خاص ہم دردی نہ رکھتے ہوئے بھی میں یہ کہوں گا کہ مشرق و مغرب کے قومی مزاج میں کچھ ایسے ہی دینی اختلافات ہیں جن کو کسی بھی صورت سے سلجھایا نہیں جاسکتا۔ مغرب میں تو کھل کا مادہ بالکل نہیں، مشرق کے فلسفہ کی بنیاد تو کھل پر ہے۔ مغرب تجربہ اور تہذیبی کو خوش آمدید کہتا ہے، مشرق تجربہ اور تہذیبی کو شک کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اگر مغرب کا مزاج اضطرابی، بے چینی اور سیما بستی سے ہم آہنگ ہے اور اس لیے تجربہ اور بغاوت اسے خوش آتے ہیں تو مشرق سکون و جمود کا اس حد تک متلاشی ہے کہ وہ ہر تجربہ کو بغاوت سے تعبیر کرتا ہے۔ مشرق اگر روایت پرست ہے تو مغرب بغاوت پرست۔ ان بنیادی رجحانات کا اظہار مشرق و مغرب کے فنون لطیفہ میں بہت زیادہ کھل کر ہوا ہے۔ مشرق کی موسیقی دھیمی، عام طور پر پہچان سے گریزاں اور خواب ناک تاثر کی حامل ہے، مغرب اس کے برعکس ہے۔ یہی حال ادب کا بھی ہے، مغربی ادب میں ہر عہد نے ادبی اقدار کو نئے سرے سے سمجھنے اور بیان کرنے کی کوشش کی اور اس سلسلے میں توڑ پھوڑ سے بھی گریز نہ کیا۔ لیکن عہد قدیم میں بنائے گئے اصول اور نظریات کی حکم رانی مشرق میں ایک عرصہ تک رہی اور ایک حد تک آج بھی ہے۔

یہاں مجھے اس بات سے کوئی بحث نہیں کہ مشرق کی روایت پرستی زیادہ صحیح اور احسن ہے یا مغرب کی بغاوت پرستی؟ ان دونوں اقدار کے محاسن کا تقابلی مطالعہ کرنے کے بجائے میں صرف ایک بنیادی حقیقت کا اظہار کر رہا ہوں، اور وہ اس وجہ سے کہ میرے خیال میں مغرب کی

جدیدیت دراصل ایک ادبی روایت ہے، چاہے اسے جدیدیت کا نام نہ دیا گیا ہو، لیکن ہر دور میں ادبی اقدار و نظریات کو دوبارہ بیان کرنے اور ان میں کمی بیشی کرنے کی ایک رسم رہی ہے اور ہر بار اس رسم کے ادا ہونے کے بعد ادب بہ ظاہر اپنے ماقبل سے کچھ مختلف لیکن بنیادی حیثیت سے ماقبل سے مماثل رہا ہے۔ آج جس جدیدیت کے سمندر کا ذکر ہم کر رہے ہیں اور جس کی سطح پر ہمیں بہت سے ناقابل یقین اور ناقابل اعتبار تصورات کے بجزے من مانی سمت میں تیرتے نظر آتے ہیں، وہ دراصل مغرب کی قدیم روایت کے دھارے سے الگ نہیں ہے۔

مغربی ذہن چوں کہ ادبی نظریات اور اعمال کی الٹ پھیر اور رد و قبول سے مانوس رہا ہے لہذا مغربی ادیب اور نقاد کو ان مسائل کا سامنا نہیں کرنا پڑا جن سے ہم آج دوچار ہیں۔ وہاں نہ کسی جدیدیت نام کی کوئی تحریک اٹھی اور نہ تمام نئے لکھنے والوں کا تفحیک یا طعن تشنیع سے استقبال ہوا۔ مغرب میں جدیدیت کے تصور پر کسی بحث کی ضرورت ہی نہ تھی، کیوں کہ یہ سب کو معلوم تھا کہ ہر عہد اپنے نظریات کی تکمیل خود ہی کرے گا۔ ایسا نہیں ہے کہ وہاں نئے اور پرانے ادیبوں پر اعتراضات نہیں ہوئے۔ پرانے عہد میں ادب کا قاری گنتی میں کم تھا، اس لیے ایسے اعتراضات بھی کم ہوئے۔ لیکن اسپنر اور ملٹن کی زبان پر کڑی تنقیدیں ہوئیں، شیکسپیئر پر اس کے عہد کے فوراً بعد اور پھر کافی دیر تک نکتہ چیںیاں ہوتی رہیں۔ سوئٹن برن کی نظموں کو خوب برا بھلا کہا گیا۔ فرانس میں بودلینز پر اعتراضات ہوئے، بعد میں روسو اور اس کے ہم خیالوں پر ہر طرح کے اعتراضات کیے گئے۔ ہارڈی کے ناولوں کو تنقید مشتق بنایا گیا، آسکر وائلڈ کی کتابوں کو مغرب اناضاق کہا گیا، اسٹیم کو مشکل پرست اور بے معنی بتایا گیا، وغیرہ لیکن تنقید اور تنقیص کی یہ سب مثالیں ذاتی نوعیت رکھتی ہیں۔ سوائے روسو کی رومانیت کے جس پر بحیثیت تحریک کے فرانسیسی اور کچھ جرمن نقادوں نے بہت لے دے کی، اور خود رومانی شعرا اور نقادوں کی ان نکتہ چینوں کے علاوہ جو انھوں نے کلاسیکیت پر کیں، کسی ادبی تحریک پر بحیثیت تحریک تنقید کا رجحان مغرب میں نہیں ملا اور نہ کسی تحریک کو 'جدید' کے نام سے یاد کیا گیا۔ ادب کے ساتھ 'نئے' کا لفظ سنجیدگی سے استعمال کرنے والوں میں آسکر وائلڈ کا نام شاید پہلا ہے جس نے اپنے ناول 'ژورین' لے کی تصویر کے مقدمہ (191) میں لکھا کہ اگر کسی فن پارے کی قدر و قیمت اور خوبی پر نقادوں کی رائے مختلف ہو تو یہ سمجھنا چاہیے کہ وہ فن پارہ نیا ہے۔ آسکر وائلڈ کے اٹھارہ سو برس پہلے جب لون جانسن (Loginus) نے یونانی نظریات ادب کو اپنے طور پر دوبارہ بیان کیا تو

اس نے یہ نہیں کہا کہ وہ کوئی نہیں بات کہہ رہا ہے۔ اس کے پہلے ہوریس اور کوئنٹیلین (Quintilian) نے بھی نئے ہونے کا دعویٰ نہیں کیا تھا۔ بوالو نے جب فرانسیسی میں اپنے عقائد (جو کہ کلاسیکی عقائد کہلائے، اگرچہ ان کا کوئی گہرا تعلق یونانی نظریات سے نہیں ہے، اور جو دراصل یونانی، اور کلاسیکی نظریات کی اساس پر وضع کیے گئے لیکن دونوں سے مختلف ہیں) کی توضیح 1674 میں کی تو اس نے جدید ہونے کا دعویٰ نہیں کیا۔ فلپ سڈنی نے جب 1583 میں شعر کی مدافعت میں کتاب لکھی تو اس نے اگرچہ ارسطو کے نظریات کو کچھ بدل کر پیش کیا لیکن اس نے بھی نئے پن کا کوئی تصور نہیں چھوڑا۔ پوپ نے جب 1711 میں تنقید پر اپنی منظوم کتاب لکھی تو اس نے بھی کلاسیک کا ایک حد تک ذاتی نظریہ پیش کرنے کے باوجود یہ نہیں کہا کہ آج کے یہی نظریہ درست ہے اور یہ نیا ہے۔

اس طرح مغرب کی نظریاتی تنقید کا ایک دل چسپ پہلو یہ رہا ہے کہ جدید نے قدیم کو کبھی منسوخ یا صحیح معنوں میں مورخ (Dated) نہیں کہا۔ پوپ یا ڈرائڈن یا بو (Boileau) میں یہ ہمت نہیں تھی کہ وہ ہوریس، کوئنٹیلین یا ارسطو کو منسوخ کرتے اور عہد قدیم کے ادبا یا شعر کو چاہے وہ ایک دوسرے سے اس قدر مختلف کیوں نہ ہوں جتنا ایس کلس (Aeschylus) اور سوفیکلز (Sophocles)، ورجل اور لکریٹیس (Lucretius) سے تھے۔ پرانے یا ناقابلِ اجاب اور، تقدار قرار دیتے۔ حالاں کہ فرانس اور انگلستان کے نام نہاد کلاسیک پرست شعرا اور ڈراما نویس۔ کارنیل (Corneille) سے لے کر ڈرائڈن اور ملن سے لے کر راسین (Racine) تک کسی بھی صورت سے رومانی ادیبوں کی طرح کلاسیکی نہیں تھے اور روماء ادیب خود قدیم یونانی ادیبوں کی طرح کلاسیکی نہیں تھے، لیکن ایک نے دوسرے کو منسوخ کرنے کا دعویٰ نہیں کیا۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ جب روایت اتنی بغاوت آمیز یا بغاوت اس قدر روایت انگیز ہو تو جدید ادب کا تعین کیوں کر کیا جائے؟ اور یہ کس طرح کہا جائے کہ جس ادب کو ہم جدید مانتے اور جانتے ہیں اس کی ابتدا کب ہوئی؟ کیوں کہ اگر جدیدیت، بغاوت یا انحراف کا دوسرا نام ہے تو انحراف تو ہر عہد میں ہوا۔ لہذا ہم یہ کہیں گے کہ جدیدیت نہ صرف انحراف بلکہ قدیم کی تفسیح کا نام ہے۔ قدیم کی یہ تفسیح جب ہوئی تو ہم عصر ذہن کو حیرت نہیں ہوئی کیوں کہ ہر عہد میں ادیب مقدور بھرتی باتیں کہتے آ رہے تھے۔ لیکن ادب کے آئندہ مورخ کی نظر میں یہ تفسیح ایک حیرت انگیز اور عظیم الشان حادثہ قرار پائی کیوں کہ اس سے پہلے انحراف اور تفسیح قدم بہ قدم نہ تھے۔ یاد

رکھنے کے قابل بات صرف یہ ہے کہ یہ انحراف اور تفتیح تاریخ ادب میں کوئی عظیم الشان حادثہ نہیں، عظیم الشان حادثہ یہ ہے کہ اس تفتیح کا کھل کر اظہار ہوا اور جدیدیت وجود میں آئی۔

یہ تفتیح کب ہوئی؟ اس سلسلے میں ایلٹ نے اپنا ہوش مندی کے انقطاع (Dissociation of Sensibility) والا مشہور نظریہ پیش کیا ہے۔ اس کے خیال میں سترہویں صدی کے آغاز میں ادیب اپنے معاشرے کا زندہ اور جیتا جاگتا حصہ نہ رہ کر بدلے ہوئے حالات اور نئے معاشی اور سیاسی ماحول کا شکار ہو کر اپنے عہد سے الگ ہو گیا۔ وہ کہتا ہے:

”سترہویں صدی کے شعرا کے پاس ہوش مندی اور احساس کے ایسے ذرائع موجود تھے جن کے ذریعہ وہ کسی بھی قسم کے تجربہ کو گھونٹ سکتے اور ہضم کر سکتے تھے۔ وہ مصنوعی، سادہ، مشکل یا حیرت خیز تھے، بالکل اس طرح جس طرح ان کے پیش رو (پہلے وقت اظہار کے تمام طریقوں پر قادر) تھے۔۔۔ سترہویں صدی میں ہوش مندی کے انقطاع کا ایک سلسلہ شروع ہوا جس کی اہم بھی بھی اصلاح نہ کر پائے۔“

یہ الفاظ 1921 کے ہیں۔ بعد میں اس نے ہوش مندی کے اس انقطاع کی ذمہ داری پہلے کی طرح ڈرائڈن اور ملٹن پر نہیں رکھی، لیکن یہ کہا کہ ”اگر ایسا انقطاع واقعی وقوع پذیر ہوا تو اس کے وجود اس قدر چھپیدہ اور گہرے ہیں کہ ان کی تفصیل ادبی تنقید کی اصطلاح میں بیان نہیں کی جاسکتی۔“ ایک عرصے تک ایلٹ کے ذریعہ اثر یہ نظریہ مستحکم رہا کہ ہوش مندی کا انقطاع سترہویں صدی میں ہی ہوا۔

ایلٹ سے اختلاف کرنا آسان نہیں، لیکن اس نتیجے سے اختلاف کیے بغیر میں نئے ادب کے سلسلے میں اپنے نظریات کو مستحکم نہیں کر سکتا۔ ایلٹ کا یہ کہنا میرے خیال میں اس وجہ سے درست نہیں کہ سترہویں صدی کے بعد بھی یورپ کا ادب اپنے ماقبل سے بہت زیادہ مختلف نہیں تھا، اور جہاں جہاں مختلف تھا بھی وہاں بھی وہ اس اختلاف و انحراف سے پوری طرح آگاہ نہیں تھا، بلکہ ہر ادیب پوپ یا ڈرائڈن خود کو اصلی کلاسیکیت کا مبلغ سمجھتا تھا۔ پوپ کے عہد میں بھی (اس کی موت 1744 میں ہوئی) ادیب اپنے معاشرہ کا ایک زندہ حصہ تھا، اچھا یا برا، وہ غریب شہر نہیں تھا۔ بزرگوں سے درس میں ملی ہوئی ادبی روایتوں پر اس کا اعتقاد مستحکم تھا اور اس کا ماحول بھی اسے ہر طرح قبول کرنے اور اپنانے پر تیار تھا۔

لیکن جب ہم رومانی تحریک یا رومانی احیاء تک پہنچتے ہیں تو ہوش مندی کے انقطاع کی پوری صورت سامنے آ جاتی ہے۔ اب تک ادیب و شاعر خود کو معاشرہ کا ایک فرد سمجھتے تھے، وہ بھی دوسروں کی طرح انسان تھے، فرق یہ تھا کہ وہ مصرع موزوں کر سکتے تھے یا اپنے خیالات کو عام سے زیادہ نفیس اور بھٹی ہوئی زبان میں کاغذ پر اتار سکتے تھے۔ وہ سب کچھ تھے لیکن مختلف نہ تھے۔ گوڈاسمٹھ بھی برادری سے باہر نہ تھا۔ ڈاکٹر جانسن اور ڈیوڈ گیرک (David Garrick) اگرچہ ہم جماعت ہونے کے باوجود ہر طرح مختلف المراج تھے، لیکن وہ بھی لندن کے عظیم ڈرامہ میں کھو جانے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ گیرک جب اپنی سنہری زبان سے ٹیکسیز کے چادر نگار قلم کی سحر کاریوں کو اسٹیج پر بولتا تھا تو معلوم ہوتا تھا کہ وہ ابھی ابھی ہم میں سے ٹھہ کر گیا ہے اور فوراً ہی واپس آ جائے گا۔ رومانی احیاء کے ادیبوں اور شاعروں کے ساتھ یہ کیفیت نہیں۔ جرمنی، فرانس اور برطانیہ میں ہر جگہ ادیب چائیک جلد وطن اور (Out of Place) سے معلوم ہوتے ہیں۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس بحث کا یہاں موقع نہیں، لیکن مادیت کی فتح نے علم کو جس طرح دوست کا غلام بنادیا تھا اس کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری ہے۔ اٹھارہویں صدی کے وسط میں یورپ کا زراعتی سماج آخری بارہنگی سے کر خاموش ہو گیا۔ اس کی جگہ چیزی سے ایک مشینی سماج نے لینی شروع کر دی جس کے اقتدار کی احساس حسن خوبی اور علم و فن پر نہیں بلکہ کار آمدی، مادی آسائشوں میں اضافہ اور توسیع پرستی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعر اور ادیب جو اب تک حسن و خوبی اور علم و فن کی بنا پر معاشرے کے معزز اور اہم افراد تھے اچانک بے گھر ہو گئے۔ اب ان کو یہ احساس ہونے لگا کہ وہ دوسروں سے مختلف ہیں۔ میری نظر میں جدید ادب کی ابتدا یہاں سے ہوتی ہے اور ہوش مندی کا آخری انقطاع یہیں سے ہوتا ہے۔

روسو کے یہ الفاظ قابل غور ہیں۔ خود نوشت سوانح عمری میں وہ کہتا ہے۔ ”میرے حراج اور کردار کی تعمیر ان لوگوں میں سے کسی کے نمونہ پر نہیں ہوئی تھی جنہیں میں جانتا تھا (یعنی جو میرے گرد و پیش تھے) لیکن اگر میں ان سے بہتر نہیں تھا تو کم سے کم ان سے مختلف ضرور تھا۔“

مختلف ہونے کا یہ احساس صرف روسو تک محدود نہیں۔ اسی جہد میں بلیک نے انحراف و تشبیہ کی عمارت کا سنگ بنیاد یہ کہہ کر رکھا کہ ”ریاضی کی بنیادوں پر تعمیر کی ہوئی یہ ہیئت منطقی حافظہ میں زندہ رہتی ہے لیکن حقیقی زندہ ہیئت کا وجود آزاد ہوتا ہے، حافظہ کا محتاج نہیں۔ گوٹک (Gothic) ہیئت زندہ ہیئت ہے۔“ یہ جملہ اور اس کے طرح کے اور بھی بہت سے جملے و غیرانہ

قوال جو بلیک کی تحریروں میں بکھرے پڑے ہیں صرف اٹھارہویں صدی کی جامعہ اور بے روح شعری ہیئت کے خلاف رد عمل نہیں کہے جاسکتے۔ یہ رد عمل تو کوپر (Cowper) اور کولنز (Collins) وغیرہ کے یہاں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ دراصل قدیم ہیئت کی یہ تسخیر اس احساس کا آئینہ دار ہے کہ اس کے پرستار وہی ہو سکتے ہیں جو اپنے ماحوس سے ہم آہنگ ہوں۔ بلیک اپنے عہد سے ہم آہنگ نہیں تھا، کیوں کہ یہ عہد پچھلے عہد سے مختلف تھا، اس حد تک مختلف کہ پچھلا عہد اب بالکل مردہ ہو چکا تھا، لہذا اس کی شعری صداقتیں و راءعتقادات بھی مردہ ہوئے۔

یہاں ایک لمحہ کے لیے ٹھہر کر اس بات کا عارہ کرنا ضروری ہے کہ خود رومانی احیاء جس نے قدیم نظریات کو منسوخ کرنے کا ارادہ کیا تھا کوئی نئی چیز نہیں تھی۔ اس لیے اس تحریک کو حیاہ یعنی Revival کا نام دیا جاتا ہے۔ رومانیت کی تحریک کی جڑیں قدیم یونانی ادب تک پھیلی ہوئی ہیں۔ رومانی اور کلاسیکی کا فرق دراصل انداز نظر کا فرق ہے۔ کلاسیکیت ہیروں میں Outward looking ہے اور رومانیت دروں میں Inward looking۔ ہر ادیب بہ یک وقت ہیروں میں اور دروں میں ہوتا ہے لیکن ان دونوں رجحانات کا مکمل توازن کسی میں نہیں ہوتا، حتیٰ کہ شکسپیئر میں بھی نہیں تھا۔ اگر ادیب پر ہیروں میں غالب ہے تو اس کا ادب کلاسیکی مزاج کا ہوگا، اور اگر صورت حال اس کے برعکس ہے تو ادب کا مزاج رومانی ہوگا۔ قدیم یونانی ڈرامہ اور تغزل آمیز شاعری میں دروں میں اور شخصیت و کائنات کے اندرونی اسرار کو سمجھنے اور سمجھانے کی جو کیفیت ملتی ہے اور اس کی لٹرا پر جوانو کی پراسرار و دردمندی اور تفکر عمیق ہے وہ رومانی ادب کا خاصہ ہے۔ اس طرح نشاۃ ثانیہ کا رومانی ادب قدیم یونانی ادب کی معنوی اوماد تھا، اور رومانی احیاء کا ادب نشاۃ ثانیہ کے ادب سے بہت دور نہیں تھا، اگرچہ انسانی روح کی فتح مندی اور اسرار و عقائد کو حل کرنے کی کامیاب کوشش و برسر ت عقید کے جو عصر نشاۃ ثانیہ کی سماجی اور فانی فضا کے پروردہ تھے اور اس کے ادب میں ہی جلوہ گر تھے وہ اسیویں صدی کی رومانیت سے تقریباً مفقود نظر آتے ہیں۔ لیکن اس دور میں ادب سطحی مسائل سے الجھنے اور طنز و مزاح اور سیاسی Relevance کا نام نہ کر ایک شدید انسان دوستی، عام انسانی سطح کی طرف بہاؤ اور فطرت پرستی کا مظہر ہو گیا۔ اس کے ساتھ اندرونی تفکر، تنہائی کا احساس اور کائناتی المیہ اور تخلیق میں پنہاں ہزار اسرار کو چھونے کی کوشش بھی نمایاں ہونے لگی۔ بہر حال قائل غور بات یہ ہے کہ نشاۃ ثانیہ میں جو بغاوت ہوئی وہ اپنی باغیانہ حیثیت سے باخبر نہیں تھی، رومانی احیاء کی بغاوت

اپنی باعیا نہ حیثیت سے باخبر تھی لیکن درحقیقت وہ کوئی اصلی اور جی بغاوت نہیں تھی، کیوں کہ اصل میں وہ روایت کی نئے پردوں میں جلوہ گری تھی۔ جس ہیئت کو لیک گوٹھک (Gothic) کہتا اور اس کی پرستش کرتا تھا وہ یونان کے یوری پڈیز (Euripides) کو بھی ناقابل قبول ہوتی اور جس ہیئت کو وہ ریاضی نما کہتا تھا اس پر ایس کلس (Aeschylus) بھی جیس بہ جیس ہوتا۔

شعر کے تلفظ ہونے کے احساس نے تنہائی کے احساس کو جنم دیا اور یہ تنہائی طرح طرح سے نقاب اوڑھ کر سامنے آئی۔ درڈز درتھ جیسے مختلط شاعر نے بھی شاعری تعریف کی تو یہ کہا کہ وہ عام لوگوں کی طرح کا انسان ہے لیکن قوت احساس اور قوت مشاہدہ ان سے زیادہ شدید رکھتا ہے۔ یہ الفاظ روسو کے اس تاریخی جملے کی یاد دلاتے ہیں جو میں نے اوپر نقل کیا ہے۔ روسو کے ہارگشت بہ فطرت (Back to Nature) والے نعرے نے جرمنی اور انگلستان میں دو مختلف نتائج پیدا کیے۔ درڈز درتھ نے فطرت پرستی کا جو مذہب اختراع کیا اس کا بنیادی عقیدہ یہ تھا کہ خدا جو انتہائی حقیقت (Ultimate Reality) ہے، فطرت میں جلوہ گر ہے۔ ہم بچپن میں فطرت سے نزدیک اس طرح خدا کے نزدیک رہتے ہیں اور جوں جوں عمر گزرتی جاتی ہے ہم فطرت سے دور اور اس طرح خدا سے دور ہوتے جاتے ہیں۔ فطرت پرستی کے اس معصوم تصور کو درڈز درتھ کی زندگی ہی میں ڈارون (Darwin) اور ہکسلے (Huxley) اور رسل والس (Russel Wallace) کے ہاتھوں مسہر و منہدم ہونا تھا اور ایک دوسری طرح کی تنہائی کے تصور کی پیدائش ہوتی تھی۔ لیکن درڈز درتھ اس لیے تنہا تھا کہ انسان نے دولت کو اپنا خدا بنا لیا تھا اور وہ اس فطرت سے دور ہو گیا تھا جو اس کی جی مونس و غم خوار تھی۔

رومانی احیاء کی تحریک صحیح معنوں میں فرانس اور جرمنی میں شروع ہوئی۔ لیکن انگلستان کے ادب پر اس کا اثر شروع شروع میں زیادہ گہرا پڑا۔ شاید اس وجہ سے کہ صنعتی انقلاب کے دور میں پرانی زندگی کا جینا انہدام انگلستان میں ہوا اس حد تک فرانس اور جرمنی میں نہیں ہوا۔ جرمنی میں ہارگشت کا نعرہ جو شینگل برادران (Schlegel) اور شلنگ نے بلند کیا وہ زیادہ روایتی تھا، لیکن ان کے تصورات کی بنیاد ہی فرد کے بے جوڑ پن اور عہد حاضر کی گندگی اور بے رنگ مادیات سے بغاوت پر تھی۔ شینگل برادران نے شیکسپیر کا مطالعہ اور ترجمہ جس ذوق و شوق اور محنت سے کیا وہ جس جوش سے شیکسپیر کے ڈرامے جرمنی کے اسٹیج پر پیش کیے (ایک زمانہ وہ آگیا کہ شیکسپیر جرمنی کا تقریباً قومی ڈراما نگار ہو گیا) وہ اسی رومانی تنہائی اور بے چارگی کی دلیل ہیں جس نے

کچھ دنوں بعد ہیوگو (Hugo) سے ٹیکپیئر کے ڈراموں کے ترجمے کرائے۔ ادب میں عہد گزشتہ کے رومانی حسن اور اسراریت (Mysteri Ousness) کا عنصر جو ازمئہ وسطی کے بعد مفقود ہو گیا تھا، جرمنی میں ٹینک، رخت، شلنگ، برطانیہ میں اسکات، کولرج اور فرانس میں ہیوگو وغیرہ کے ذریعہ پھر زور و شور سے پھٹ پڑا۔ کلاسیک ادب جس احتیاط سے تشدد، قتل و خون، رشک و ہوس اور اس کے پیدا کردہ انتشار و ہراس سے پرہیز کرتا تھا اور خود کو نفاست آمیز ڈرائنگ روم کی گفتگو تک محدود رکھتا تھا، رومانی ادب نے اسی آزادی سے سنجیدہ اور غیر سنجیدہ، اور ماتم، قتل و خون اور فلسفہ بے قابو جوش و بے انتہا انتشار کا عمل و عمل ادب میں کر دیا۔ اس کی انتہائی مثال ہیوگو کے ڈرے ارنانی (Hernani) میں ملتی ہے۔ مادام دالستائل (Mme Da Stael) نے 1813 میں جرمنی پر اپنی کتاب Allemague لکھ کر جرمن مابعد الطبعیات، گوٹھک فن تعمیر اور رومانی شوریدہ شری کو فرانس میں فروغ دیا اور اس طرح رومانی سائیکل جو 1761 میں روسو کی نادل (Le Nonvalleheloise) سے شروع ہوئی تھی اور شلنگ اور کولرج کے ہاتھوں جرمنی اور انگلستان پر انداز ہوئی تھی، واپس فرانس میں آگئی۔

Del'Allemague کی اشاعت کے وقت رومانی تحریک یورپ میں اپنے پورے شباب پر تھی۔ ذاتی جذبہ و احساس کے اظہار پر جو قد فن کلاسیک ادب نے لگا رکھی تھی۔ اس کے ہٹنے کا اتنا شدید رد عمل تھا کہ ہر طرح کی جذباتیت اور ہر طرح کے سطحی جذبات کا اظہار عام رواج بن گیا۔ ہیوگو کی شاعری اس کی اچھی مثال ہے۔ ایک طرف تو وہ فطرت میں گم ہو جانے اور صبح کے حسن میں خود کو ضم کر لینے کا انتہائی آدرش پرست تصور پیش کرتا ہے اور دوسری طرف اس کی شاعری سستی، سٹیلی اور سطحی جذبہ طرازی کی ادنیٰ مثال ہے۔ عام رومانی ادیب کو دیکھ کر یہ احساس پختہ ہو جاتا ہے کہ فرد کے پارہ پارہ ہونے کا عمل اس قدر شدید اور دور رس تھا کہ ہر رومانی ادیب نے ضبط کا دامن چھوڑ دیا تھا۔ بہترین لمحات میں بھی ان کی انفرادیت کا احساس مریضانہ حد تک شدید ہے۔ اگر کیٹس یہ کہتا بھی ہے کہ شاعر ایک انتہائی غیر شاعرانہ شخصیت ہوتا ہے تو اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ شاعر اپنے تاثرات و مشاہدات کو غیر ضروری ذاتی رنگ آمیزی کے بغیر الفاظ کا لباس عطا کرتا ہے، کیٹس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ شاعر ایک نارٹل اور عام انسان ہوتا ہے۔ پوپ اس جملے کا یہی مطلب لیتا لیکن کیٹس کا یہ کہنا بھی ایک استثنائے حشیہ رکھتا ہے، کیوں کہ عام رومانی ادیب کا مسلک اس سے مختلف تھا۔ اپنی ذات میں گم رہنے اور اپنے زعم

کریدنے اور اپنی منتشر شخصیت کو کسی نہ کسی طرح یک جا کرنے اور پھر اس کے پارو پارو ہو جانے کا شور ماتم اس کی شاعری سے اس شدت سے ابھرتا ہے کہ گوئے نے حقارت سے کہا ”رومانی ادیب اس طرح لکھتے تھے جیسے وہ سب بیمار ہوں، اور ساری دنیا ایک ہسپتال ہو۔“ نئے زمانے کے ادب میں گوئے کی ایک واحد شخصیت ہے جو مجروح و مصلوب ہونے سے بچ گئی اور جس کے یہاں دروں بنی اور بیروں بنی کا تقریباً توازن نظر آتا ہے۔ لہذا اس کا یہ تختیری بیان باعث حیرت نہیں، باعث افسوس ہوتا ہو۔ باعث افسوس اس وجہ سے کہ اس عہد کا ادیب دار پر چڑھے بغیر رہ ہی نہیں سکتا تھا، اور اس کے نتیجہ میں وہ یک گدلی دھندلی نیم روشن دنیا کا بایں بن گیا تھا جہاں زندہ رہنے کے لیے انفرادی اعتقاد اور راہ فرار اختیار کیے بغیر چارہ نہ تھا۔

اس طرح ہمارے ہم عصر ادب کے الجھے الجھے منتشر اور مریضانہ لہجہ کی اصل رومانی حیا میں ملتی ہے۔ آج کا ادب رومانی ادب سے بہت مختلف ہے، لیکن اصلاً رومانی ہے، کیوں کہ جن حالات نے کیش، ویلی، یوگو اور ہلر کو جنم دیا تھا وہ اب پہلے سے زیادہ شدید ہیں۔ جدید ادب کا دوسرا بڑا مسئلہ بھی پہلے رومانی ادیبوں نے ہی چھیڑا۔ اب تک چوں کہ ہوش مندی کا انتظام نہ ہوا تھا اس لیے ادیب کو اپنا مافی الضمیر بیان کرنے میں دشواری نہ ہوتی تھی۔ جو زبان وہ بولتا تھا وہی اس کے قاری یا سامع کی زبان تھی۔ اب تک ساج ہیوز (Hayes) کے الفاظ میں مجموعی حیثیت سے ذرا مٹی تھا لیکن مشینی ساج میں شاعری کی زبان وہ نہ ہو سکتی تھی جو ذرا مٹی ساج میں تھی۔ ایک زیادہ اہم بات یہ تھی کہ اب تک شاعر کے ذہنی جوابات (Mental Responses) اور جذباتی تکلیفی رد عمل کی نوعیت اور تھی۔ مشینی ساج میں رد عمل کی نوعیت وہ نہ ہو سکتی تھی، شاعر کسی اور طرح سے سوچے اور محسوس کرنے لگا تھا۔ لہذا اب یہ ضروری نہ تھا کہ کچھ وہ کہے وہ سب کی سمجھ میں آسانی سے آجائے۔ شاعری کی زبان کے نارم (Norm) اب تک یہ تھے کہ چوہے کو چوہا نہ کہو بلکہ Whiskered Vermin کہو، جوئے کو جوئے نہ کہو بلکہ The casing of the lower limb کہو، پھاڑے کو پھاڑا نہ کہو بلکہ An agricultural implement کہو۔ لیکن جس زبان کے نارم یہ تھے وہ شدید دروں بنی کی متحمل نہ ہو سکتی تھی۔ نشاۃ ثانیہ میں رابلیس (Rabelais) فلیسیئر اور مارلو (Marlowe) اور سروانٹی (Cervantes) نے ہزاروں ایسے الفاظ استعمال کیے تھے جنہیں بعد میں Indecent اور فحش اور غیر مہذب کہہ کر برادری باہر کر دیا گیا تھا۔ یہاں پر ایک جملہ معترضہ یہ ہے کہ کلاسیکی ادب کے مازل شعر اشعار جو وینل (Juvenal)

اور لکری شیئس (Lucretius) کی زبان اس قدر کھلی ہوئی ہے کہ ہمارے عہد کو بھی مات کر سکتی ہے۔ بہر حال رومانی ادیب کو زبان اور ابلاغ کا مسئلہ بھی حل کرنا تھا۔

اس مہم کو سب سے پہلے شیئس جیب انقلاب پرست ملا۔ اس نے اپنے مضمون A Defence of Poetry میں پہلی بار اس خیال کا اظہار کیا کہ شعروہ سب کچھ نہیں کہہ پاتا جو شاعر کہنا چاہتا ہے۔ شعر کی تخلیقی حیثیت کو واضح کرنے کے لیے اس نے کہا کہ ”شعر نا، نوس چیزوں کو مانوس اور نا مانوس چیزوں کو مانوس بنادیتا ہے۔“ لیکن یہ تخلیقی عمل الفاظ کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اور الفاظ یا زبان ”تخیل کے ذریعہ بے ہا کاتہ اور بے روک ٹوک پیدا ہوتی ہے۔“ اس کے بعد ”یہ کسی بھی طرح ضروری نہیں ہے کہ شاعر اپنی زبان کو روایتی ہیئت تک محدود رکھے۔۔۔ بہت بڑے شاعر کو بالضرور اپنے خاص انداز کی شاعری کے ڈھانچے کے لیے اپنے پیش روؤں کے نمونوں سے انحراف کرنا چاہیے۔“ پھر وہ کہتا ہے ”جب شعر موزوں ہونا شروع ہوتا ہے تو شاعر کا الہام زوال پذیر ہو چکا ہوتا ہے۔ شعر کی طرف سے جو بہترین شاعر، ہم تک پہنچی ہے وہ غالباً ان کے اصل تصور کا ایک کمزور سا عکس تھی۔“ پھر آگے چل کر یہ مہارت ملتی ہے۔ ”ہم کو (شعر کی تخلیق کے دوران میں یا اس کے پہلے) فکر و احساس کے جلدی سے اوچھل ہو جانے والے اور دھندلے خیالی پیکروں کی آمد کا احساس ہوتا ہے۔ یہ پیکر کبھی کسی جگہ، کبھی کسی شخص اور کبھی صرف ہمارے ذہن سے متعلق ہوتے ہیں۔ یہ لگتا ہے جیسے ہم سے کسی بہت زیادہ بلند اور الو یعنی ہستی کا ہماری ہستی سے اتصال و امتزاج ہو گیا ہے، لیکن اس ہستی کے نقش قدم سمندر پر ہوا کے نقش قدم سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ آنے والے سکوت ان نقوش کو مٹا دیتا ہے اور ان کے صرف نشان باقی رہ جاتے ہیں، جس طرح سمندر کے کنارے پڑی ہوئی ریت پر لہروں کے مدھم نقش باقی رہ جاتے ہیں۔“

ظاہر ہے کہ ابلاغ اور زبان کے مسئلہ پر یہ خیالات ایک حد تک آغازی اور یک طرفہ ہیں۔ شیئس کا زیادہ تعلق اس بات سے ہے کہ شاعر وہ سب کچھ نہیں کہہ پاتا جو کہنا چاہتا ہے۔ ابلاغ کے مسئلہ کا یہ صرف ایک ہی رخ ہے۔ لیکن یہ بھی اس دوسرے رخ کی طرح اہم ہے جس پر ۱۶۱۷ء کے عہد نے زیادہ توجہ مرکوز کی۔ علاوہ بریں اس کے پہلے مغربی ادب میں ابلاغ کی بات کبھی اٹھائی ہی نہ گئی تھی، اور تقریباً دو ہزار برس سے کسی نے یہ بات کھل کر کہی تھی کہ شاعروں کو حق ہے کہ وہ اپنے الہام اور موضوع کی ضرورت کے اعتبار سے زبان اور ہیئت میں ترمیم کر لے۔

شیئس کے نظریات کا اثر اس کے بعد میں آنے والوں پر بہت گہرا نہیں پڑا۔ اس کے

برخلاف بلیک کے تصورات زیادہ دور رس و دیرپا تھے، اگرچہ اس نے اس مسئلہ پر شبلی سے زیادہ وضاحت سے لیکن ایک دوسرے نقطہ نظر سے سوچا اور لکھا تھا۔ درحقیقت اگر روحانی احیاء کی تحریک عصری ادب کا چشمہ آغاز ہے تو بلیک کے تصورات نے عصری ادب کو اس کا بیش تر نگہ دار فلسفہ دیا۔ بلیک ربان اور ابلاغ کے مسئلہ سے متا نہیں الجھا جتنا پورے ادب پارے کی زندہ حیثیت سے۔ سب سے پہلے تو اس نے عیسائی ادب کے خلاف آواز اٹھائی، اور سترہویں اور اٹھارہویں صدی کی اس شاعری کو مطعون کیا جو عام مسائل کو عام زبان میں اور گوں موں (ہنگ سے دا کر دیتی تھی)۔ پوپ کی مشہور نظم (جس کا حوالہ میں نے اوپر دیا ہے) 'ایک تنقیدی مضمون' اس طرح کی گول موں تقسیم کا چھ نمونہ ہے۔ شبلی نے اپنا مضمون میں لکھ تھا۔ بلیک شبلی سے کم پڑھا لکھا تھا لیکن اپنے اپنے زمانے کے شعری تقاضوں اور خاص کر ان تقاضوں کا جو اس کی منفرد طبیعت کے پیدا کردہ تھے، بہت اچھا اور اک تھا۔ وہ 1820 میں کہتا ہے کہ 'تقسیم حقوق' 'دور کم فساد کا شیوہ ہے۔ حسن و خوبی کی بڑی پہچان تخصیص ہے۔' اسی مضمون میں وہ کہتا ہے۔ 'شعری ایک مرکزی ہیئت جو دوسری تمام ہیئتوں پر محیط ہو، (یعنی کھاسکی ہیئت) میں تسلیم کرنا ہو۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ باقی سب ہیئتیں بے شکل ہیں۔ ہر ہیئت شاعر کے ذہن میں مکمل و اکمل ہوتی ہے، لیکن ہیئتیں فطرت سے بنائی یا مستنبط نہیں کی جاتیں (یعنی شعری ہیئت فطرت کی نقل نہیں ہے) بلکہ وہ تخیل سے پیدا ہوتی ہیں۔' میں اوپر بلیک کا قول نقل کر چکا ہوں کہ ریاضی پرست ہیئت جامد ہوتی ہے۔ ان تمام خیالات میں جدید ادب درتمثیلیت پرستوں کا بنیادی نظریہ موجود ہے کہ نظم ایک زندہ اور آزاد حقیقت ہے، اور ہیئت اور موضوع دونوں ایک ایک شے کے دو نام ہیں کیوں کہ ایک کا تصور دوسری کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ بلیک کا پورا تصور اسی خیال کے گرد گھومتا ہے کہ نظم ایک درشت کی طرح زندہ اور مکمل شخصیت رکھتی ہے، نظم بنائی نہیں جاتی، بلکہ بنتی ہے اور ایک جگہ دو کہتا ہے 'فن شجر حیات ہے، یسوع خدا ہے اور سائنس شجر موت۔' لیکن فن اور سائنس میں وہی رشتہ ہے جو ریاضی پرست ہیئت اور گوتھک ہیئت میں ہے۔

میریکے میں مرکن اور یورپ میں کولرج۔ رومانیت کے دو کاہن اعلیٰ جرمن مابعد الطبیعیات سے بہت زیادہ متاثر ہوئے تھے اور جرمن تنقید اور فلسفہ پر ہرڈر (Herder) کا بہت گہرا اثر پڑا تھا۔ ہرڈر نے جرمنی میں بازگشت کی تحریک کا ایک طرح سے آغاز کیا تھا اور رومانی ادیبوں کو شیکسپیر سے روشناس کرایا تھا۔ شیکسپیر کے ڈرامے کنگ لیر (King Lear) کے بارے میں اس

کا یہ قول کہ یہ ذرا ما کائنات کے امرا کو حل کرنے کی نہیں بلکہ کائنات کو دوبارہ خلق کرنے کی
 کوشش ہے۔ "رومانی نقادوں کے لیے مشعل راہ بن گیا۔ بلیک سے ذرا ہٹ کر لیکن انھیں خطوط پر
 سوچتے ہوئے کورج اور امرن دونوں تقریباً اس نتیجے پر پہنچے کہ شعر میں زندگی کی سی حرکت اور
 بھرپور پن ہونا ضروری ہے۔ "ادب کو ایک" ایک دوسرے میں باہم مختلف اور زندہ کرنے والی
 روح سے مملو ہونا چاہیے۔ فرینک کرموڈ کے الفاظ میں "فن پارہ کی ایک آزاد زندگی اور ہستی ہونا
 چاہیے، اور اس کا حسن اور اس کی ہستی دونوں ایک ہی چیز کے دو نام ہونا چاہیے اس کو ایک
 درخت کی طرح ہونا چاہیے۔" یہاں ہمیں بلیک کا قول یاد آتا ہے کہ "فن شجر حیات ہے" کورج
 اور امرن دونوں بلیک سے ہم آہنگ تھے کہ ہیئت اور موضوع ایک ساتھ خلق ہوتے ہیں اور ایک
 ہی رخ کے دو پہلو ہیں۔ امرن اس حد تک تو نہیں گیا، لیکن پھر بھی اس نے کہا کہ گوشت و عرق کے ذہن
 میں وجود میں آتے وقت موضوع پہلے اور ہیئت بعد میں خلق ہوتی ہے، لیکن وقت تخلیق کے اعتبار سے
 دونوں ایک ساتھ جنم لیتے ہیں۔ امرن کا خیال تھا کہ شعر کی فکر (Thought) اس قدر زندہ اور
 جوشیے ترک سے بھرپور ہوتی ہے کہ کسی ذی روح یا کسی پودے کی روح کی طرح اس کی بھی اپنی
 تعمیرات ہوتی ہے اور وہ فطرت کو ایک نئے وجود سے ریخت بخشی ہے۔ "یہاں بھی درخت کا تصور
 موجود ہے۔ یہ الفاظ 1844 کے ہیں، اور یہ کہنا مشکل ہے کہ ہمارے عہد کا نظریہ فن ان تصورات
 سے بے گانہ ہے۔ میں تو یہی کہوں گا کہ ہمارے عہد کے نظریہ فن کی اساس انھیں تصورات پر ہے۔
 رومانی احیاء کی تحریک نے فن کو ایک مختلف ڈھنگ سے پرکھا اور بیان کیا لیکن سارا رومانی
 ادب اس اعلیٰ سطح پر خلق نہیں کیا گیا تھا۔ ادب میں بے ضابطگی اور بے راہ روی کا جو رواج رومانی
 رد عمل کی دین تھا اور جس نے بہت سی سطحیت کو فروغ دیا، میں اس کی طرف ادھر اشارہ کر چکا
 ہوں اور یوگو کی مثال دے چکا ہوں۔ بے ضابطگی اور سطحیت زدہ انحراف کی مثالیں فرانس کے
 ادب میں زیادہ ملتی ہیں، غالباً اس وجہ سے کہ فرانسیسی ادب پر رواجی کلاسیک کا تسلط بھی زیادہ
 بھاری اور گہرا تھا۔ لہذا رومانیت کے خلاف جو آدازیں انھیں ان میں فرانسیسی تنقید ہمیشہ پیش
 پیش رہی اور آج بھی ہے۔ "رومانی بیماری" نام کی کتاب جو سئلے (Scillere) نے لکھی رومانی
 ادیب کی شدید اور جانب دارانہ تنقید ہے۔ سب سے زیادہ قصہ روسو پر نازل ہوا۔ روسو نے کہا
 تھا "رومانیت انقلاب ہے، اور روسو رومانیت اس کے جواب میں ایک نقاد نے کہا کہ روسو کی
 تحریروں سے مڑی ہوئی لاشوں کی بدبو آتی ہے۔ کسی نے کہا کہ رومانیت نے انسانی ذہن کو مڑا

ڈراما۔ ایک نقاد نے شتوبریاں (Clatau Briand) پر لکھتے ہوئے کہا کہ "دور مذہبی بحیرہ ایک لہر رہا۔ یا انارکسٹ رہا۔ دونوں ایک ہی چیز ہیں۔"

اس Lema Romantique (رومانی بیماری) کے خلاف رد عمل ہونا اہم تھا۔ یہ رد عمل شتوبریاں اور کورج اور شلیگل کے خلاف تنازعہ زیادہ نہیں تھا جتن فریب شلیگل کا پروردہ تھا۔ سلیٹ (Seilliere) نے اپنی کتاب میں رومانی تحریک کے پانچ واضح ادوار گنوائے ہیں۔ اس کے خیال میں پہلا دور ہوش مندی کا دور تھا، جس کا آغاز روس نے 1761 میں کیا۔ یہ عہد فطرت کو واپسی اور کلاسیک کے خلاف رد عمل کا تھا۔ دوسرے دور کا آغاز 1795 میں شلیگل کی کتاب Aesthetic letters کی اشاعت سے ہوتا ہے۔ اس عہد کو وہ زندگی سے تھکن اور بے زری کا دور کہتا ہے۔ تیسرا عہد یوگو کے 'رومانی' کی اشاعت (130) سے شروع ہوتا ہے۔ اسے وہ 'صدی کا مرض' Mal Du Siecle کہتا ہے۔ صدی کے مرض سے اس کی مراد یہ ہے کہ وہ رمان مریدانہ ذہنیت کا تھا اور اس لیے اس کا ادب بھی غیر صحت مند رہا۔ چوتھا دور 1860 کے آس پاس شروع ہوتا ہے جسے وہ قنوطیت اور ناامیدی کا دور کہتا ہے۔ اس دور کی اہم شخصیتیں فرانسیسی یاسیت پرست ناول نگارستان دال (Stendhal) اور جرمن قنوطی فلسفی نطشہ (Nietzsche) ہیں، س فہرست میں ہارڈی کا نام بھی رکھا جاسکتا ہے۔ پانچواں دور 1890 کے آس پاس شروع ہوتا ہے، اسے وہ ورلن (Verlaine) اور آسکروالڈ کا دور کہتا ہے، اور اسے 'اعصابی اختلال' کے زمانے کا نام دیتا ہے۔

اس تقسیم کو غور سے دیکھیے تو پہلی بات یہ واضح ہو جاتی ہے کہ ادب، اور وہ بھی یورپ جیسے بر عظم کے ادب کو اتنی آسانی سے ادوار اور تاریخوں میں منقسم نہیں کیا جاسکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ رومانی تحریک کلاسیک کے خلاف صرف رد عمل نہیں تھی، بلکہ بہت کچھ تھی جیسا کہ میں واضح کر چکا ہوں۔ تیسری مشکل یہ ہے کہ سلیٹ کے مطابق ہوش مندی کا دور 1795 میں ختم ہو جاتا ہے جب کیٹس پیدا ہوا تھا اور فیملی تین سال کا تھا اور کورج اور ورڈز ورٹھ کی شہرہ آفاق کتاب یعنی (Lyrical Ballads) کو شائع ہونے میں تین سال باقی تھے۔ یہ کہنا رومانی تحریک کے صحت مند عناصر 1795 تک ختم ہو چکے تھے، انتہائی زیادتی ہوگی۔ اسی طرح یوگو کی زیادتیوں کے ہارجور 1830 اور 1850 کے درمیان اہم رومانی ادب منظر عام پر آیا۔ اگرچہ 1824 میں ہارن کی موت کے تھوڑے دنوں بعد رومانی تحریک کے دم خم یورپ میں کم رہ گئے کیوں کہ

ہائرن اپنی تمام غیر رومانیت کے باوجود یورپ میں رومانیت کا فروغ اعلیٰ مانا جاتا تھا، لیکن ابھی کولرج کو دس سال اور زندہ رہنا تھا اور امریکہ میں امرسن اور پوکی بہترین تخلیقات 1840 کے بعد تک سامنے آئی تھیں۔

ان سب خامیوں کے باوجود سلیپے کی طبقہ بندی میں ایک بات بہت سچی ہے۔ 1850 آتے آتے رومانی تحریک سے سرمستی اور از خود رنگی جاتی رہی تھی۔ رومانی الم تاک اب رومانی المیہ میں تبدیل ہو چلی تھی اور انگلستان میں ٹینیسن براؤننگ جیسے شاعر اگرچہ اب بھی سرمستی و سرخوشی کے رنگ اناپ رہے تھے لیکن یہ صاف معلوم ہو رہا تھا کہ انھیں دیو قامت رومانوں کے جھوٹے برتن ہی نصیب ہوئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان شعرا نے دنیا کے دب میں اپنی کوئی جگہ نہیں چھوڑی، نہ وہ پھیل رومانیت کو اپنا سکے اور نہ اعلیٰ واقعیت پرستی کو۔ 1850 سے بے کر 1890 تک کا دور یقیناً یورپی ادب میں قوطیت، تاریکی اور سنگ دل واقعیت کا دور ہے۔ لیکن یہ واقعیت رومانیت کے خلاف رد عمل نہیں تھی، بلکہ اسی رومانی تحریک کا تسلسل تھی، ایک طرح سے اسے فریب شکستہ رومانیت بھی کہا جاسکتا ہے۔ واقعیت کا سب سے بڑا کارنامہ یہ تھا کہ اس نے مغربی ادب کو بالآخر زمین کی پستیوں پر اتار دیا۔ اب یونانی اور رومی صمیمیات کے افسانوں پر مشتمل شاعری، انسا نہ نگاری یا مصوری ممکن نہ تھی۔ اب خیالی دنیاؤں کی یا قدیم پر اسرار داستانوں میں عشق و حسن اور نیک و بد کی کش مکش کا افسانہ سنانا ممکن نہ تھا۔ رومانی تحریک نے انسان دوستی اور عام انسانی مسائل اور موضوعات کو راہ دی تھی، لیکن اس کا لباس اب بھی ایک حد تک نوہا نہ تھا، اگرچہ کردار عام انسانوں کا سا تھا۔ وسط انیسویں صدی کی واقعیت کے ہاتھوں دب کی اشرانیت دھم سے زمین پر آ رہی۔ ادب کے اس عوامی کردار کا سب سے اہم نشان ناول کا فروغ اور طویل نظم یا ایپک کا زوال ہے۔ امریکہ میں بھی جہاں رومانیت پورا اور ہاتھورن اور مارک ٹوین کے سائے میں زندہ رہی اور بعد میں پھر یورپ پہنچی، ناول کا فروغ ہوا اور ادب کے پر تکلف خانہ باغ میں حسین و جمیل خواتین اور نوابین کے ساتھ ساتھ جاروب کش اور کان کن در متوسط طبقے کے لوگ بھی نظر آنے لگے۔ اب تک ادب میں ان کی حیثیت زیادہ تر مزاحیہ کرداروں کی تھی، لیکن اب یہ قوت اور حرکت کا سرچشمہ بن گئے۔ فرانس میں بالزاک (Balzac) نے ناول کو نئی وقعت بخشی۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ انیسویں صدی اور ناول اور بالزاک میں وہی رشتہ ہے جو سولہویں صدی اور ڈراما اور شکسپیر میں ہے۔ بالزاک کی واقعیت رومانی جذباتیت اور

رجینی سے گریزاں اور زندگی کے تمام عناصر کا احاطہ کرنے پر مصر تھی۔ اس نے اپنے ناولوں میں روزمرہ سامنے آنے والے کرداروں کو روزمرہ کے واقعات کے پس منظر اور پیش منظر میں رکھ کر ان کو ان کے ماحول سے متعلق کیا۔ اس نے اپنے فوراً بعد آنے والے دوست زدہ سماج اور کردار پر اس کے اثر کی طرف سنجیدہ اور گہرے اشارے کیے۔ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ڈکنس بالتراک سے کس حد تک واقف تھا، لیکن اپنے تمام اختلافات کے باوجود ڈکنس کی واقعیت باز تراک سے مماثل نظر آتی ہے۔

مشینی صنعت کے فروغ، شروع شروع کی ملوں اور فیکٹریوں کی بھی تک اور اہم ناک حاست جن میں 6 سال کی عمر کے بچے دن میں سولہ گھنٹے کام کرتے تھے، ایک ایسے وسیع طبقے کا وجود جس کی زمین اس سے چھن گئی تھی اور جو شہروں کی تاریک اور دود کو دھندلا میں نان شبینہ کے لیے محتاج ہو رہا تھا، پرانے اشرافیہ طبقے کے بجائے قیمتی لباسوں میں ملبوس لیکن اصل نیم مہذب اور نیم متمدن دولت پرست برٹس مین کا ظہور۔ یہ وہ حالات تھے جنہوں نے ڈکنس (Dickens)، زولا (Zola) اور گون کور (Goncourt) برادران کی بے رحم، منضحل کن، بھاری اور گھٹس سے بھرپور واقعیت کو جنم دیا۔ دوسری طرف فلوبر (Flaubert) اور موپاساں جیسے کلیتہً زدہ ادیبوں کا شہرہ ہوا جن کی تحریریں ادبی اسلوب کے لحاظ سے لہجہ اور بے مثال تھیں لیکن جن کے ہزار ہا صفحات میں کوئی بھلا آدمی نظر نہیں آتا۔ ڈکنس اور فرانس میں زولا اور گون کور برادران کی تحریروں میں تو فلویر اور موپاساں کی سڈول اور ہیرے کی سی تراشی ہوئی نثر کا حسن بھی نہ تھا۔ ڈکنس کی عظمت اس وجہ سے ہے کہ وہ زولا کی طرح مشین یا کلرک بن کر نہیں رہ گیا۔ اس کے کردار اور اس کی تحریروں زندگی کی حرارت سے بھرپور ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ بھی رومادیرہ کی طرح تاریخ کے مڑبلے پر پھینک دیا گیا ہوتا۔ اس کے ہم وطن ٹرولپ (Trollope)، مسز گاسکل (Mrs Gaskell)، جارج گسنگ (George Gissing) وغیرہ وقت گزرتے ہی بھلا دیئے گئے۔ صرف ہارڈی ایک حد تک زندہ رہ گیا کیوں کہ اس کی ناولوں میں ایک سنجیدہ اور حکیمانہ میدان بھی ملتا ہے اور اس کے علاوہ اس کی شاعری نے اسے بالکل بھلائے جانے سے محفوظ رکھا۔

واقعیت کے اس دور میں انسانی امیدوں کو ایک دھکا اور لگا۔ رومانی تنہائی جس کا احساس بلیک سے لے کر شا تو بریاں سب کو تھا، اپنے ساتھ کچھ طافیاں بھی رکھتی تھی۔ مثلاً درڈز ور تھ کو فطرت ہی مل گئی تھی۔ لیکن انیسویں صدی کے وسط میں ایک طرف تو مارکس اور انگلو نے صنعتی

انقلاب کی پیدا کردہ خوش حالی کا سخت تنقیدی تجزیہ کر کے یہ ثابت کیا کہ یہ خوش حالی جھوٹی اور محدود ہے، اس طرح دوست اور ترقی کے رہے سبے فریب بھی جاتے رہے اور دوسری طرف ڈارون ہیکسلی اور رسل والس نے انسان کا آخری سہارا بھی پارہ پارہ کر دیا۔ اب نہ فطرت رہ گئی نہ ارحم الراحمین کا تصور۔ اب تو یہ معلوم ہوا کہ بقا کا انحصار حسن و خوبی پر نہیں، دولت پر بھی نہیں، بلکہ قوت مدافعت پر ہے۔ درڈزور تھو تو اپنی لیوی کو تین سال تک دھوپ اور بارش میں بغیر کسی تحفظ کے چھوڑ سکتا تھا، لیکن نینی سن جیسے موہی ناسپ شاعر کو بھی فطرت ایک قافلہ دکھائی دی اور اس کے دانت اور پنجے اسے انسانی خون سے رنگین نظر آئے۔ الفرڈ ٹوائس نے اپنی خود نوشت سوانح عمری میں اس شدید محرومی اور بے چارگی اور تنہائی کا ذکر کیا ہے جو اسے انیسویں صدی کے اواخر میں ڈارون کی کتاب Origin of Species پڑھ کر محسوس ہوئی۔ جب اسے اچانک یہ معلوم ہوا کہ خدا حافظ و ناصر نہیں ہے بلکہ انسان ایک بے رحم اور مشین فطرت کے رحم و کرم پر ہے تو اسے ایسا لگا کہ زمین اپنے محور سے ہٹ گئی ہے۔

انیسویں صدی کی آخری درد ہائیاں اس نفسی نفسی اور ذہنی بے اعتمادی سے عبارت ہیں۔ واقعیت ان حالات کی پروردہ تھی۔ اس نے اگر ایک طرف بے چارگی اور شکست خوردگی کے احساس کو تقویت بخشی تو دوسری طرف حقائق کی طرف توجہ دہا کر تھوڑی بہت اصلاح کا سامان بھی کیا لیکن ادب میں منفی رد عمل زیادہ دن نہیں چلا۔ واقعیت نقاب پوش رومانیت تھی، ڈکنس کے اصلاً رومان پرست ہونے سے کون انکار کر سکتا ہے، لیکن جب واقعیت کا اصرار واقعہ پر زیادہ اور ادب پر کم ہونے لگا تو اچانک اس کی کشش بھی جاتی رہی۔ انگلستان میں اس کے خلاف ایک چھوٹا سا محاذ آسکر وائلڈ اور والٹر پیٹر نے بنایا۔ دونوں اپنے خیالات میں تمثیلیت پرستوں سے کہیں کہیں بہت قریب نظر آتے ہیں، لیکن مجموعی حیثیت سے وائلڈ یا اس کے ساتھ کے دوسرے ادب برائے ادب والے جنھوں نے بعد میں خود کو Decadents کا نام دیا، کسی باقاعدہ ادبی نظریہ کے فقدان کی وجہ سے ادب کے وسیع دھارے کا ایک حصہ نہ بن سکے۔ یہی حال روزیٹا (Rosetti) اور مورس (Morris) و فیور کا ہوا۔ مورس نے شاعری اور سیاست کا احتزاج پیش کرنے کی کوشش کی، لیکن آج اسے سوشلسٹ کی حیثیت سے کوئی نہیں جانتا

واقعیت کو شکست فرانس میں ہوئی، مور امریکہ کے زیر اثر، اڈگر پو (Edgar Allan Poe) کی موت 1844 میں ہو چکی تھی، اس سال فرانس میں ورلن پیدا ہوا تھا۔ ملارے (Mallarme)

اس سے دو سال پہلے اور ریمبو (Rimbaud) دس سال بعد پیدا ہوا۔ ان سب کے اوپر بودلیئر (Baudelaire) کا گہرا اثر پڑا اور بودلیئر پو سے براہ راست متاثر ہوا۔ بودلیئر کی عمر پو کی موت کے وقت 21 سال کی تھی لیکن وہ پو کی تحریروں سے بعد میں متعارف ہوا۔ میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ امریکہ میں رومانیت پو اور امرین دفیورہ کے ہاتھوں میں محفوظ رہی۔ پو کی فکری حیثیت امرین سے کچھ کم تھی، اس نے اپنے تصورات کو فلسفیانہ جہاز کے بغیر پیش کیا۔ اس کے مضمون The Philosophy of Composition میں فلسفہ نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ ایک مغربی نقاد کہتا ہے: یہ سوال اکثر اٹھا ہے کہ ایک ایسے امریکی مصنف نے جو یورپ میں تقریباً گم نام تھا اور یورپ کی زرق برق تہذیب کے سامنے جس کی حیثیت صرف ایک Exquisite Provincial کی تھی، بودلیئر کو کیوں کر اس قدر متاثر کیا؟ اس کا جواب غالباً یہ ہے کہ پو کے بے ضابطہ زندگی اور اس کے بے ضابطہ تصورات نے اسے ایک دل کشی بخش دی تھی جو یورپ کی سوسائٹی میں مفقود تھی۔ بودلیئر نے اپنی حیرت اور سرمت کا اظہار کرتے ہوئے، جو اسے پو کی تحریر میں پہلی بار پڑھ کر محسوس ہوئی، لکھا ہے کہ "اس نے ایک عجیب اضطراب اور ظالم کا احساس کیا۔" اسے ان تحریروں میں وہ باتیں نظر آئیں جو وہ خود "الجھے الجھے اور مبہم طریقے" سے سوچتا رہا تھا۔ بودلیئر نے 1847 میں پو کو پہلی بار پڑھا اور اس کا مشہور مجموعہ کلام 'بدی کے پھول' (Les fleurs Du Mal) 1857 میں شائع ہوا۔ پو کا کلام پڑھنے کے پہلے بودلیئر 'خالص فن' اور فن کی اخلاقی قدردانی قیمت کے دو متضاد تصورات میں الجھا ہوا تھا۔ پو نے پہلی بار اس کی مشکل یہ کہہ کر آسان کر دی کہ "میں حسن کو شعر کی اصل مملکت سمجھتا ہوں۔" حسن کی تعریف اس نے یوں کی "جب لوگ حسن کی بات کرتے ہیں تو ان کا مقصد کسی خصوصیت (Quality) کی بات کرنا نہیں ہوتا، بلکہ دراصل وہ اس خالص رومانی تہجد کی بات کرتے ہیں جو حسن کا مطالعہ کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔" اس طرح شعر اور حسن کے دو مسائل بہ یک جنبش قلم طے ہو گئے۔ شعر فلسفہ یا اخلاق نہیں ہے، حسن ہے اور حسن کا مطلب وہ نہیں جو رمانڈن یا شیلی بھی سمجھتے تھے، بلکہ ایک رومانی کیفیت۔ اس رومان کی تخلیق کے لیے بدی یا نیکی کا تصور بے معنی ہے۔ شعر کی اخلاقیات کے بعد پو نے شعر کی حیثیت کے بارے میں کہا "میں جانتا ہوں کہ شعر کی اصل موسیقی کا ایک لازمی جز غیر قطعیت ہے۔ ایک اشاراتی اور دھڑ سے بھرپور (Suggestive) غیر قطعیت جو اپنے ابہام کی وجہ سے ایک رومانی تاثر رکھتی ہے۔" دوسرے الفاظ میں ابہام اور اس کے ساتھ ساتھ

رموزی معنویت کی وہ کیفیت جو موسیقی سے پیدا ہوتی ہے شعر کا جزو لازم قرار پائی۔ پوسنے آگے چل کر ایک اور اہم بات کہی۔ اس نے کہا کہ چوں کہ شعر شدید رومانی تہجد کی فضا خلق کرتا ہے، یہ بات ظاہر ہے کہ ایسی شدید رومانی تہجد کی فضا زیادہ دیر تک نہیں قائم رہ سکتی، لہذا طویل نظم ایک بے معنی اور خود تضادی (Self contradictory) اصطلاح ہے۔ اگر نظم، نظم ہے تو طویل نہیں، اور اگر طویل ہے تو نظم نہیں۔ اس کے علاوہ پوسنے شعری محاورہ میں غیر قطعیت اور رموزیت پیدا کرنے کے لیے مابعد الشعوری محسوسات (Super rational sensations) کا سہارا لیا۔

اس طرح پوسنے کے زیر اثر بودلیر نے شعر کے ان امکانات کا احساس کیا جن کی خبر رومانی ادیبوں کو کم کم ہی تھی۔ ایک بلیک کو چھوڑ کر ہیلی یا کورج کسی نے بھی شعر کی ان کیفیات کا حاطہ نہیں کیا تھا۔ ایک عجیب سی بات یہ ہے کہ جدیدیت کی عمارت کا اہم ترین ستون یعنی موضوع اور ہیئت کی ہم آہنگی جو کورج نے جرمن مابعد الطبیعیات کے زیر اثر تراشا تھا، شروع شروع میں تمثیلیت پرستوں کی فوج کا مستحق نہ بن سکا لیکن جدیدیت کے باقی تمام عناصر دروں بنی، غیر اخلاقیات (Amorality) شعر کو موسیقی کے برابر کرنے کی کوشش، ابہام اور معنی خیز غیر قطعیت اور مابعد الشعوری محسوسات کو کاغذ پر اتارنے کا عمل، یہ سب کسی نہ کسی روپ سے رومانی تحریک سے مستعار لیے گئے تھے۔ فرق صرف اتنا تھا کہ رومانی تحریک کے بڑے بڑے علم بردار بھی شعر کی زبان کے ساتھ وہ آزادیاں نہیں برت سکے تھے جو تمثیلیت پرستوں نے روا رکھی تھیں۔ اس سلسلے میں جرمن موسیقار واگنر (Wagner) کے اثر کا ذکر کرنا ضروری ہے۔ پوسنے نے شعر کی زبان کو موسیقی سے قریب تر کرنے کی کوشش کی تھی، تمثیلیت نے کوشش کی کہ شعر موسیقی بن جائے، اور صرف آواز کے ذریعہ محسوسات کو جنم دے جس طرح موسیقی کرتی ہے۔ انفرادیت محسوسات پر رومانیت سے بھی زیادہ موردِ دیا گیا۔ بودلیر کے مجموعہ کلام 'بدی' کے پھوسا کا نام ہی خاص اہمیت کا حامل ہے۔ حسن بدی میں بھی ہے، بلکہ بدی کے ہاوجود ہے، یہ تمثیلیت پرستوں کا لغزہ بن گیا۔ اس شدید انفرادی احساس کو جب موسیقی نما شعر میں پیش کیا گیا تو شعری حیثیت بالکل بدل گئی۔ ورلن نے اس سلسلہ میں خاص کر کوشش کی۔ اس کے خیال میں شعر کا مقصد چیزوں کا علم اشاروں کے ذریعہ مہیا کرنا تھا، چیزوں کو بیان کرنا نہیں۔

لیکن انفرادی احساس اور تجربہ کی اس مہم نے بہت سی بیماریوں کو بھی جنم دیا اور تمثیلیت پرستوں کی یہ بیماریاں آج بھی ایک + تک ہمارے ادب میں موجود ہیں۔ لیوکس کہتا ہے کہ

سنسنی خیزی، شیطان پرستی اور اذیت پرستی، رومانیت کے آخری دور (یعنی تمثیلیت پرستوں) کو یہ بیماریاں لگ گئی تھیں۔ اس کا یہ جملہ آرٹفلڈ کے اس قول کی یاد دلاتا ہے جہاں وہ کہتا ہے کہ شاعر کے لیے منفعت بخش ہے کہ وہ دنیا و راسخاء کے حسن کا احاطہ کر سکے۔ ایٹ نے اس کا جواب یہ دیا تھا کہ درست ہے، لیکن اس سے زیادہ منفعت بخش یہ ہے کہ شاعر دنیا اور اشیاء کے حسن کے پار بھیانک مکر و ہیت (Horror)، شان رفیع الذات (Glory) اور زندگی سے اکتاہٹ (Boredom) کا بھی احاطہ کر سکے۔ تمثیلیت پرستوں میں وہ سب امراض تھے جن کا ذکر لیوکس (Lucas) نے کیا ہے، لیکن ان کی حیثیت صرف سطحی تھی، کیوں کہ دراصل ان کی کوشش ایک بکھرتی ہوئی دنیا میں اظہار ذات کی کوشش کی تھی۔ کیٹس نے کہا تھا ”کاش کہ مجھے محسوسات کی بزندگی نصیب ہوتی، بجائے فلسفیانہ افکار کی زندگی اور اس نے محسوسات کے لیے Sensations کا لفظ استعمال کیا تھا۔ یہی Sensations بودیئر اور ولن کی زخم خوردہ دنیا میں Sensationalism تک پہنچ گئے، لیکن ان کا علاج بھی جلد ہی ہوا۔

بودیئر، ولن اور ریں بونتمثیلیت پرست تحریک کو جس جگہ چھوڑ گئے تھے، وہ ایک بندگلی کی طرح تھی۔ ایک فرانسیسی ادیب کہتا ہے ”میرے چاروں طرف بہت سارے لوگ ہیں، لیکن دیکھو! میں ہمیشہ اپنے ہی سے بات کرتا رہتا ہوں۔“ اپنی ذات کے اندر اس گریز نے جو رومانیت کا پروردہ تھا اور جواب بھی ہمارے ادب میں باقی ہے، اگر ادب کو سڑے گلے نیم مردہ روایتی واقعیت زدہ اور نیم جان زنانہ رومانیت زدہ رجحان سے بچایا تو اسے ذات کے مرض میں مبتلا کر دیا۔ لیکن ملارے اور بعد میں والیری (Valery) نے تمثیلیت کی تحریک کو ایک نیا موڑ دیا جو ولن کی دین تھا۔ ملارے نے کہا کہ ”کسی شے کا نام لے لینا نظم کے اس لطف سے تین چوتھائی ہاتھ دھو لینا ہی ہے جو آہستہ آہستہ بوجھنے میں حاصل ہوتا ہے۔ کسی شے کی طرف اشارہ کرنا، اسے حافظہ و احساس کے پردے میں مبہم طریقے سے ابھارنا۔ یہی چیز متخیلہ کو مسکور کرتی ہے۔“ یہاں تک تو ملارے بودیئر وغیرہ کے ساتھ تھا لیکن شعر کو موسیقی اور علم ریاضی کی طرح مجرد بنانے کی کوشش میں وہ ان لوگوں سے بھی آگے نکل گیا۔ اس کا مسلک یہ تھا کہ شعر نا قابل ترسیل تصورات کی ترسیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے بودیئر اور ریں بونتمثیلیت (Pure Suggestiveness) اور روح کی غیر معمولی کیفیات کا غیر معمولی زبان میں اظہار والے نظریہ کا سہارا لیا تھا۔ لیکن ملارے، ریں بودیئر وغیرہ سے اختلاف

کرتا ہوا دلن کی طرح لیکن اس سے بھی زیادہ آگے نکل جاتا ہے۔ اڈمنڈ گاس کو وہ ایک خط میں لکھتا ہے: ”موسیقی میں ہم معنی سے باہر نکل جاتے ہیں، لیکن آواز معنی پیدا کرتی ہے۔“ لکھن کو چاہیے کہ وہ آپ اپنی دنیا پیدا کرے اور اس کے اظہار کے لیے اپنے راستے تلاش کرے۔ گاس کو اسی خط میں لکھتا ہے کہ صرف شعر کو بونے کا حق ہے، کیوں کہ شاعر ہی عارف ذات و صفات ہوتا ہے۔ میں موسیقی خلق کرتا ہوں اور شعر و موسیقی کا ایک نقطہ ارتکاز پیدا کرتا ہوں۔

ظاہر ہے کہ اگر ملارے کا یہ نظریہ پچھلے تمثیلیت پرستوں کی طرح ذاتی عرفان کی گھٹن کا شکار نہیں ہے تو ناقابل عمل بھی ہے۔ ملارے خود کہتا ہے کہ وہ ایک شکست خوردہ شاعر ہے۔ ڈی والیری ملارے کے بارے میں لکھتا ہے کہ اگر وہ چاہتا تو فرانس کا سب سے زیادہ مقبول شاعر ہو سکتا تھا، لیکن اس نے اپنے لیے ایک دوسری راہ تلاش کی کیوں کہ اس کی شاعرانہ طبیعت اپنے ایمان دارانہ اظہار کی متقاضی تھی۔ ملارے کی نظر میں تمثیلیت ”ادب کو رومانی سطح پر لانے کی کوشش تھی اور اسے لغائی، منطقی اور خراجیت کی قدیم زنجیروں سے آزاد کرانے کی کوشش تھی۔“ روداد اور تفصیل کو اس لیے جلا وطن کر دیا گیا کہ اشیاء کو حافظہ اور احساس کے پردے پر چادری کی طرح مبہم طریقے سے ابھارا جاسکے۔“ لیکن اس شدید ذاتی اور مجرد اظہار کا نتیجہ یہ ہوا کہ فن تقریباً صرف فن کار کی میراث بن کر رہ گیا۔ اس طرح کے طرز اظہار کا اپنی ہی روشنی طبع کا شکار ہو جانا لازمی تھا۔ چنانچہ خالص تمثیلیت ملارے کے بعد والیری پر ختم ہو گئی، لیکن والیری نے خود ملارے کے نظریات پر کوئی خاطر خواہ اضافہ نہیں کیا۔ تمثیلیت اپنی ہی آگ میں جل مری لیکن وہ جدید ادب کو دو بردان دے گئی، یہ دو بردان خود اسے رومانیت سے ملے تھے، جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں۔ ایک تو یہ کہ شعر بلا واسطہ اور ذاتی طرز اظہار کا نام ہے، اور دوسرا بہت زیادہ اہم، یہ کہ نظم اپنی جگہ پر ایک زندہ اور مکمل حیثیت رکھتی ہے، اپنی آپ زندگی رکھتی ہے، بلیک، امرسن اور یے ٹس کے درخت کی طرح۔ اس تصور کو آرتھر سائمنز نے انگریزی ادب میں معروف کیا، لیکن اس وقت یہی سمجھا گیا کہ یہ خیالات فرانس سے آئے ہیں۔ آرتھر سائمنز نے تمثیلیت پر جو کتاب لکھی وہ ملارے کے تصورات کی توضیح اور championing تھی۔ اس کتاب نے اوائل بیسویں صدی کے ادب پر براہ راست اثر ڈالا اور یے ٹس کے تصورات شعری کی تخلیق و افزائش میں بڑا کام کیا۔ چنانچہ ہم سائمنز کو ملارے کی نظموں کے بارے میں کہتے ہوئے

نہ اس حوالے کے لیے میں اپنے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ ویپ کا ممنون ہوں۔

دیکھتے ہیں "ہر لفظ ایک ہیرا ہے۔ ہر پیکر ایک تمثیل ہے، اور ساری علم دکھائی دینے والی موسیقی ہے۔" سائنس نے آخری دور کی نظموں کے غیر ترسیلی عنصر کی طرف بھی اشارہ کیا، لیکن یہ صراحت کیا کہ شعر ایک زندہ اور جان دار حقیقت ہے، اس خیال کو بے بس نے یوں ادا کیا کہ "شعر میں ایک گہری معنویت اور ایک تناؤ ہونا چاہیے، جیسا کہ کسی حسین عورت یا پھول کے جسم میں ہوتا ہے۔ سائنس نے تمثیلی شاعری کے جس خطرہ کی طرف اشارہ کیا تھا، کہ اپنی انتہا پر وہ شاعری نہ رہ کر ایک مجرد تصور رہ جائے گی، والیری کی شاعری اس کی اچھی مثال ہے۔ والیری کہتا تھا کہ "میں شاعری کی ذرہ برابر پروا نہیں کرتا۔" شاعری تو محض انتہائی تھیں، اصل چیز تھی خالص تخلیق کی ایک مشق۔ ملازمے بھی خاص فن کی بات کرتا تھا اور بودلیئر بھی۔ لیکن والیری کے یہاں نظم حقیقت سے الگ ہو کر عدم کا علم بن گئی۔ میٹس بھی کہتا تھا کہ علم موت کی ملکیت ہے اور زندگی سے میل نہیں کھاتا۔ رموزیت کا نظریہ والیری کے یہاں ناقص رموز ہو کر رہ گیا۔ لیکن یہ خالص رموز بھی اپنی مرکزی قوت کی وجہ سے شاعری کی ایک اعلیٰ ترین اور انوکھی مثال ٹھہرا۔

تمثیلیت کی تحریک انگلستان میں آتے آتے اپنی عرطبی کو پہنچ رہی تھی۔ ملازمے کا انتقال 1898 میں ہوا۔ اس وقت میٹس کی شاعرانہ قوتیں بیدار ہو رہی تھیں، اور وہ سائنس کے ذریعہ اور براہ راست بھی تمثیلیت سے متاثر ہو رہا تھا لیکن اب تمثیلیت بجائے ایک تحریک کے ایک ذریعہ (Method) اور اصول بن کر رہ گئی۔ والیری کے بعد آنے والے تمثیلیں پرست شعرا یا نو ہائل بے راہ ہو گئے تھے مثلاً کوربیر (Corbire) اور لافورگ (Laforgue) یا اپولینر (Appollinaire) کی طرح دل چسپ، انوکھے لیکن کم قیمت تجربے کرنے لگے۔ لیکن تمثیلیت اپنے آثار ہر طرف چھوڑ گئی۔ ادب شعر و ادب کو تمثیلی بیان سمجھ کر پڑھا اور شکسپیئر، دانٹے (Dante) اور دوسرے قدیم ادیبوں میں زیادہ معنی خیر مطالب نظر آنے لگے۔ تمثیلیت نے تنقید کا رخ بدل دیا اور فرانس، جرمنی، روس، انگلستان کے ادیب کا اصطلاحی حوالہ (Term of reference) بن گئی۔

مغربی ادیبوں نے تمثیلیت کو ایک باقاعدہ اور منظور شدہ ذریعہ (Medium) مان کر اپنے ادب میں تمثیلی عناصر داخل کیے۔ تمثیل ادب میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے درآئی ملازمے کے بعد کا مغربی ادب اپنی پہلی فضا سے کٹ گیا۔ ناروے میں الہسن، سوئڈن میں اسٹرنڈ برگ، فرانس میں میترلنک، روس میں الکزندر بلک، جرمنی میں ریکے اور اسٹیفن جارج بعد میں ٹامس مان، ہر بڑے ادیب نے تمثیلی اظہار کو کسی نہ کسی حد تک اپنایا۔ مغربی ادب کا ڈھانچہ اب متعین ہو۔

تھا، اس میں تھوڑی بہت تبدیلیاں ممکن تھیں، اور ہوئیں، نمشیت کی ادنیٰ شوریدہ دوسری درجہ سے لگاؤ و انحراف کیا گیا، لیکن تمثیلی طور (The symbolic manner) اب مغرب کا فن نہیں رہا۔ اس دور میں مغربی تنقید میں ایک اہم تغیر رونما ہوا۔ اس کا کوئی براہ راست تعلق نمشیت سے نہیں، لیکن چونکہ اس تنقید کے رد عمل کے طور پر اور ایک طرح سے اس کے متن سے ایک اور تنقیدی اصول چالیس برس بعد جنم لینے والا تھا، اس لیے اس کا بہ نسبت تذکرہ ضروری ہے۔ تنقید اب تک فیصلہ دینے کا عمل اور حسن و خوبی کی وضاحت کا عمل کبھی گئی تھی۔ انیسویں صدی کے اواخر میں تن (Taine) اور پھر سینٹ بو (St. Beuve) نے اس خیال کا اظہار کیا کہ ادب کو سمجھنے کے لیے ادیب کو سمجھنا ضروری ہے، ورنہ ادیب کو سمجھنے کے لیے اس کے ماحول اور ماحولیات اور نسلی اثرات سے واقفیت ضروری ہے۔ سلیٹ بو نے تن سے اختلاف نہیں کیا، لیکن یہ کہا کہ کسی ادیب کو سمجھنے کے لیے اس کے پورے کلام کا بہ یک وقت مطالعہ اور اس پر بہ یک مادی نظر ڈالنا ضروری ہے۔ تن کے خیالات پر کارلائل کا اثر شاید کچھ پڑا ہو، لیکن خود کارلائل کے تصورات کا تنقید پر کوئی گہرا اثر نظر نہیں آتا۔ کارلائل نے کہا تھا کہ ”کسی قوم کے شعر کی تاریخ دراصل اس کی سیاسی، علمی اور مذہبی تاریخ ہے۔“ تن نے 1864 میں انگریزی ادب کی تاریخ لکھی اور اس میں ادیب کو سمجھنے کے لیے تین اصول وضع کیے، نس (Race) ماحول (Milieu) اور دور (Moment)۔ سلیٹ بو کا کہنا تھا کہ ”ادب، یا ادبی پیداوار (Product) میری نظر میں انسان کی پوری تنظیم سے الگ نہیں کی جاسکتی۔ میں فن پارے کا لطف اٹھا سکتا ہوں، لیکن فن کار سے معاملہ کیے بغیر فن پارہ پر فیصلہ دینا مجھے مشکل معلوم ہوتا ہے۔“

ان دونوں نقادوں نے اس طرح جدید تنقید کے ایک بڑے دور کا آغاز کیا۔ اول تو یہ کہ انھوں نے ادب کے تاریخی مطالعہ اور اس طرح مادیت پر زور دیا، دوم یہ کہ انھوں نے ادب کو سماج کی پیداوار، سماج کا جزائے نفع اور سماج کا اظہار مانا۔ سوم یہ کہ انھوں نے بیوہاریت (Behaviorism) کے اصول کی طرف اشارہ کیا۔ جس کی رو سے ہر شخص اپنے ماحول کی پیداوار ہوتا ہے اور چہارم یہ کہ انھوں نے تنقید کا عمل صرف فیصلہ دینا نہیں بلکہ سمجھنا بھی متعین کیا اور یہ بھی کہا کہ کسی فن کار کو سمجھنے کے لیے اس کے پورے فن کا مطالعہ ضروری ہے۔ یہ بات صائب ظاہر ہو جاتی ہے کہ جدید تنقید کے بہت سے اسکول (یہاں تک کہ مارکسی اسکول بھی) تن اور سلیٹ بو کے مرہون منت ہیں اور ادیب کی سماجی ذمہ داری (Social Responsibility) کے فلسفہ کی جڑیں بھی یہیں ملتی

ہیں۔ ان دونوں کا ایک اہم کارنامہ یہ تھا کہ اب تک تنقید ادب کے مسائل سلجھانے میں مشغول رہتی تھی، لیکن خود تنقید کیا ہے، اس پر لوگوں کی نظر کم گئی تھی، تن اور سنت پور نے یہ کی پوری کی۔ میں تن اور سنت پور کے نکالے ہوئے نتائج سے پوری طرح اتفاق نہیں کرتا۔ شاید کوئی بھی نہیں کر سکتا لیکن جدید تنقید کا ایک بڑا حصہ ان کے بغیر وجود میں نہ آتا اور خود وہ تنقید وجود میں نہ آتی جس کی بنیاد آئی۔ اے۔ رچرڈس نے انگلستان میں رکھی اور جو بعد میں امریکہ میں نئی تنقید (The new criticism) کے نام سے جانی گئی۔

دوسری جنگ عظیم کے آتے آتے تمثیلیت کے جانشینوں کی ادبی حیثیت مسلم ہو چکی تھی اور ادب میں وہ تمام عناصر پختہ طور پر داخل ہو چکے تھے جن کا ذکر ہم اوپر کرتے رہے ہیں اور جن کو ہندوستان میں جدیدیت کے غلط نام سے پکارا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں پہلی جنگ عظیم نے بڑا اہم رول ادا کیا۔ کیوں کہ جارمین عہد کے ایون خور قسم کے ادیب جو سوئٹ برن کے رد عمل میں لیکن درحقیقت سوئٹ برن ہی کی طرح سطحی روانیت کے محاذ پر جدید عناصر کے خلاف ایک آخری لڑائی لڑ رہے تھے، پہلی جنگ عظیم کی بمبارنگ آگ میں اپنی موت آپ مر گئے۔ اس سلسلے میں ایٹ نے بھی بڑا کام کیا۔ اور جو کچھ ہم کہہ چکے ہیں اس کو زیر نظر رکھا جائے تو ایٹ کے تنقیدی اور شعری نظریات پر بحث کی ضرورت نہیں رہتی۔ ایٹ نے وہی باتیں کہیں جو تمثیلیت پرست کہہ چکے تھے، اس نے صرف انھیں 1920 کی بدلی ہوئی زبان میں کہہ اور انگریزی ادب کے حوالے سے کہا۔ اس نے انگریزی ادب والوں کو یاد دلایا کہ جو خصوصیات تمثیلیت پرستوں کو ممتاز کرتی ہیں وہ تو دراصل انگریزی شعرا سے مستعار ہیں۔ اس طرح اس نے سلہویں اور سترہویں صدی کے بہت سے بھلائے ہوئے شعرا کو پھر آباد (Rehabilitate) کیا۔ مغربی ادب کے پس منظر میں ایٹ کا کارنامہ صرف یہ ہے کہ اس نے وضاحت سے اس بات کا اعلان کر دیا کہ شعری زبان نئے مطالب کی تحمل اسی وقت ہوگی جب اسے پوری طرح بدلا جائے اور اہل عہد میں شاعری صرف چند خوش قسمت لوگوں کے ہی حصہ میں آسکتی ہے، اور شعرا بھلائی فن نہیں رہ گیا۔ ایٹ نے یورپی ادب پر کوئی گہرا اثر نہیں ڈالا۔ لیکن امریکہ کا نیا ادب بہت حد تک ایٹ ہی کا مرہونِ منت ہے۔ اس کا طور طریقہ (Manner) امریکہ میں پوری طرح اپنایا گیا، یہاں تک کہ امریکہ کی نئی تنقید (کچھ لوگوں کا خیال ہے) صرف ایٹ کو سمجھانے اور اس کے شعر کو Justify کرنے کے لیے عمل میں آئی۔ ایٹ نے ایک اور اہم کام کیا۔ سترہویں

صدی کی انگریزی شاعری کو پھر سے زندہ کر کے اس نے شعر میں غیر گنہگاریت (Antisolemnity) کا عنصر داخل کیا۔ یہ غیر گنہگاریت یا سنجیدہ اور غیر سنجیدہ کا ادب میں بہ یک وقت اور بے ردک ٹوک استعمال بھی جدید طور کا ایک حصہ بن گئی۔

اب نئے ادب کے عناصر متعین ہو چکے تھے۔ صرف دو عناصر کی کمی تھی۔ ایک تو مکمل اور در آدھے آدھے جن کو ملا کر یک کہا جاسکتا ہے۔ سب سے پہلے میں آدھے عناصر کو لوں گا۔ میں نے پہلی جنگ عظیم کا ذکر بالکل برائیل تذکرہ کیا ہے کیوں کہ عالمی ادب پر اس جنگ کا وہ اثر نہیں پڑا جو عام حالات میں پڑتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ صنعتی انقلاب کا عمل (Process) انسانوں کو بہت پہلے سے عالمی جنگوں کی تباہ کاری اور انتشار کے لیے آمادہ کر چکا تھا۔ پہلی جنگ کے بعد بے چارگی اور بے مائیگی کا حس شدید ہو گیا، پیدا نہیں ہوا، کیوں کہ وہ تو پہلے سے ہی موجود تھا۔ دوسری جنگ نے مغربی ادب پر ایک اہم اثر ضرور ڈالا، لیکن اس کا ذکر میں آگے کر دوں گا۔ اس وقت میں پہلی جنگ کے بعد فرانس میں پیدا ہونے والی اس تحریک کا ذکر کروں گا جو مارکسی نظریات کے زیر اثر وجود میں آئی تھی۔ مارکسی نظریات کا مغربی ادب پر معمولی سا ہی اثر پڑا۔ ہندوستان میں ترقی پسند تحریک نے جس طرح مارکسیت کو کھلے بازوؤں سے قبول کیا اس کی مثال مغرب میں نہیں ملتی۔ لیکن فرانس کے ادب پر یقیناً ایک ہلکا پر تو مارکس کا پڑا اور اس کے نتیجہ میں ادیب کی ذمہ داری داے نظریہ نے جنم لیا۔ ادیب کو اصلاح معاشرہ کا فرض سونپ دیا گیا، یہ نہیں کہ اس سے پہلے ادیب اس فرض سے سبک دوش تھا لیکن اب اصلاح معاشرہ کے ساتھ Ideology کے ساتھ مستقبل وابستگی بھی ضروری تھی۔ اس تحریک نے La Litterature Engage (وابستہ ادب) کا نعرہ بلند کیا۔ لیکن سوائے اس کے کہ چند بڑے ادیب مثلاً یورپ میں برٹاؤش، بریخت (Brecht)، سارتر اور اراگان (Aragon) اور جنوبی امریکہ میں نیلوردا (Pablo Neruda) اس سے منسلک رہے، اس کی کوئی اہمیت پورے پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے نظر نہیں آتی۔ وابستہ ادب کا تصور دوسری جنگ عظیم اور اس کے بعد بیسویں کا مگر لیس کے ساتھ ساتھ مغربی ادب سے پوری طرح ختم ہو گیا لیکن مارکس کے فلسفہ کا وسیع تر اثر ادب کی عمومی صورت حال پر ضرور پڑا۔

یہ تو آدھا عنصر تھا۔ دوسرا آدھا عنصر جس نے جدیدیت کی تعمیر میں خاصا حصہ لیا ہے وہ بت کا فلسفہ ہے۔ وجودیت کے فلسفہ کی ایک انوکھی کیفیت یہ ہے کہ یہ بہ یک وقت مذہبیت

اور لامحدودیت دونوں کو قبول کرتا ہے۔ اگر کیرگار (Kiergaard) کے یہاں وجودیت اصلاً عیسائی فلسفہ ہے اور انسان کو ایک بنیادی مشکل یعنی جنت اور جہنم (یہ یا وہ Either or) کی کش مکش میں ڈالتا ہے تو دوسروں کے یہاں، اور خاص کر ادب میں، وجودیت ایک تلخ تجربہ کو راہ دیتی ہے جہاں کسی چیز کی کوئی حقیقت نہیں سوائے اس کے کہ وہ بے معنی ہے۔ وجودیت کا ایک نظریہ (جسے سارتر نے عام کیا) کہ مکمل آزادی اور بہری کرنے والے قوانین کی غیر موجودگی مکمل انفرادی ذمہ داری کو راہ دیتی ہے، آگے چل کر یہ بھی بتاتا ہے کہ مکمل انفرادی ذمہ داری کا نتیجہ یہ تو راہ عمل اختیار کرنے کی ذمہ داری کا بوجھ بن کر انسان کی روح پر سوار ہو جاتی ہے یا کسی غلط انتخاب کو راہ دیتی ہے جو ذمہ داری اختیار کرنے سے انکار کا بھی دوسرا نام ہے۔ سارتر کے یہاں کیرگار کا Either or فلسفہ ایک خطرناک صورت اختیار کر لیتا ہے، کیوں کہ کیرگار اگر جبر کا قائل نہیں تو کم سے کم جنت کو تسلیم کرتا ہے، اگرچہ جہنم بھی بس ٹکڑی پر ہے لیکن سارتر کی وجودی ادولوں صورتوں میں انسانی زندگی پر ذمہ داری یہ غیر ذمہ داری کا ہماری جوار کھ دیتی ہے۔ کیرگار کا اثر سڈنڈ برگ کے ڈراموں میں نظر آتا ہے، لیکن بیسویں صدی کے فرانسیسی ادیبوں پر سارتر کا اثر گہرا اور واضح ہے۔

سارتر کی وجہ سے نہ صرف فرانسیسی ادب میں فلسفیانہ رجحان اور انسان کے مسائل پر انسانی نقطہ نظر سے سوچنے کی تحریک مستحکم ہوئی بلکہ عام مغربی ادب میں بھی ایک فکری رنگ جھلکنے لگا جو پہلے نسبتاً کم تھا۔ اس سلسلے میں 'بے معنویت کے ڈرامے' یعنی Theatre of the Absurd کا ذکر کرنا بے محل نہ ہوگا۔ بے معنویت کے ڈرامے کا آغاز فرانسیسی ادیب کامیو سے ہوتا ہے۔ کامیو کے نظریے کے مطابق زندگی کی بے معنویت ان چیزوں میں ظاہر ہوتی ہے جن کی توجیہ و تشریح انسانی عقل و دانش کی اصطلاح میں ممکن نہیں۔ وہ تجربات جو عقلی توجیہ قبول نہیں کرتے اور جو ہماری منصف مزاحی کے احساس یا مسرت کی خواہش یا زندگی میں کوئی منصوبہ اور تنظیم ڈھونڈنے کی خواہش کی نفی کرتے ہیں کامیو کی زبان میں بے معنی (Absurd) کہلائے۔ کامیو خود بے معنویت کے اس نظریہ سے آگے بڑھ گیا لیکن اس کی فکر پر سارتر کا اثر نمایاں ہے، کیوں کہ سارتر کے فلسفہ کے مطابق انسان یا تو فیصلہ کرنے کی ذمہ داری سے چور چور رہتا ہے یا غلط فیصلہ کر جاتا ہے۔ یہ دونوں صورتیں زندگی میں تنظیم کی نفی کرتی ہیں۔ اس طرح وجودیت اور بے معنویت دو مختلف نظریات سارتر، سمونی و ابووار (Simone De Beauvoir)، مارسل (Marcel)،

کامیو، آڈنکو (Ionesco) اور دوسرے ادیبوں کو ایک رشتے میں پرو دیتے ہیں۔

اس بات کا اعادہ کرنے کی ضرورت نہیں کہ وابستہ ادب کے ماننے والوں، وجودیت پرستوں اور بے معنویت کے آئینہ داروں میں تمثیلیت پرستی کی قدر مشترک ہے لیکن یہ بات اطالوی ادب پر پوری طرح صادق نہیں آتی۔ اطالوی ادب جو نشاۃ ثانیہ کے دور ادیس میں جاگ کر پھر صدیوں کے لیے سو گیا تھا، بیسویں صدی کے اوائل میں پھر جاگ اٹھا۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے شروع میں کروچے نے اظہاریت کا جو فلسفہ پیش کیا تھا وہ رومانی تمثیلی تحریک سے ایک حد تک متاثر تھا۔ لیکن اطالوی ادب پر کروچے کی جمالیات کا زیادہ اثر نہیں ملا۔ عہد جدید میں اطالوی ادب کا احیاء وابستہ ادب کی تحریک کے ذریعہ ہوا لیکن یہ وابستہ ادب بھی اگنازیو سائلون جیسے ادیبوں کے ہاتھ پروان چڑھا جو آر تھر کو سلمہ وغیرہ کی طرح بعد میں مارکسیٹ سے تائب ہو گئے۔ یوگو ہیتی کی ڈرامہ نگاری عوامی اور قومی سطح پر رہی اور لوئی پیراندیلو (Luigi Pirandello) فلسفیانہ انسان دوستی اور نہایت کی طرف مائل رہا۔ پیراندیلو کا ادب اطالوی ادب کی تاریخ میں ایک معجزہ ہے، کیوں کہ اس کی اعلیٰ المیہ انسان دوستی اور حس مزاح کا امتزاج اس ملک کے ادب میں خال خال ہی نظر آتا ہے۔

اگر ہم اطالوی ادب کو انیسویں صدی کے روسی ادب کی طرح یورپ کے ادبی منظر سے پوری طرح متصل اور منسلک نہیں ہو پاتے تو اپنی ادب کو اس کے برعکس تمثیلیت کی تحریک سے پوری طرح متاثر پاتے ہیں۔ لورکا کی ڈراما نگاری رومانی تحریک کی بہترین روایتوں کی یاد تازہ کرتی ہے۔ لورکا کا شعری احساس ادائیگی تمثیلیت کی طرح شدت اور مبہم تاریکی سے گھرا ہوا ہے۔ اوتامانو کے یہاں یہ احساس فکر کی صورت اختیار کر جاتا ہے، اور یہ فکر جدید بے یقینی اور بے چارگی کی آئینہ دار ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "وہی بے چارگی اور ناامیدی اور کسی ٹھوس ایقانی بنیاد کا فقدان شاید کسی اخلاقیات کا نقطہ آغاز بن جائے۔"

لورکا کے ڈرامے اور شاعری پر فروڈ کا اثر بہت گہرا پڑا۔ اگرچہ اس نظریہ سے اختلاف کیا گیا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ لورکا نے فروڈ کے شعور اور لاشعور کے نظریات سے بہت کچھ سیکھا تھا۔ لورکا تذکرہ مجھے فروڈ تک لاتا ہے، جس کو میں جدید ادب کے نئے عناصر میں سالم عنصر کہتا ہوں، وابستہ ادب اور وجودیت کی حیثیت فروڈ کے اثر کے سامنے وہی حیثیت رکھتی ہے جو نیوٹن کے سامنے رابرٹ ہوئل لک تھی۔ دوسرے الفاظ میں جس طرح نیوٹن کی طبعیات نے

7 متعدد ڈھانچے سویرس کی طبیعیات اور ریاضی کا چہرہ بدل ڈالا اسی طرح فروڈ کے نظریات نے جدید ادب کے موضوعات اور ویت کو ایک نئی سمت بخشی۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جب فروڈ کے شعور اور لاشعوری اور تخلیقی عمل کے نظریات کی روشنی میں مصوری میں نئے نئے تجربے ہوئے گئے تو فروڈ نے انہیں کراہیت کی نظر سے دیکھا اور کہا کہ یہ فن اس کے جمالیاتی احساس کو مجروح کرتا ہے لیکن بھلے یا بدمعاش کے لیے فروڈ کے تصورات نے ادب کو جنس کا موضوع ناول کو شعوری بہاؤ کی تکنیک اور شعر کو لاشعور سے شعور کی طرف پرواز کرتے ہوئے تصورات کی آئینہ داری کا ڈھب عطا کیا۔ فروڈ کے ان نظریات کا صحیح اور عہد آفریں استعمال جیمز جوائس کے ناولوں میں ملتا ہے۔ لیکن جس طرح ملارے اور والیری نے تمثیلیت پرست شعر کی حدود کو ڈھکیل کر ایک تقریباً ناممکن افق تک پہنچا دیا ویسے ہی جوائس نے نفسیاتی ناول کو ایک ناقابل عمل و نقل کارنامہ قوت (Tour De Force) بنا دیا۔ جوائس بہر حال ایک انتہائی مثال ہے لیکن عام طور پر ادب لاشعوری اظہار کی منزل تک آ ہی گیا۔ جوائس کے زیر اثر امریکہ میں اہم ناول نگاروں کا ایک گروہ پیدا ہوا جن میں ہمنگ وے، فاکز اور سٹائن بک کے نام خاص ہیں۔

لاشعوری اظہار سے میری مراد وہ شاعری ہے جو شعوری احساس و تجربہ سے زیادہ ان تاثرات کو ظہار کی گرفت میں لینے کی کوشش کرے جو فروڈ کی زبان میں لاشعور سے تحت الشعور تک پھیلے رہتے ہیں اور شعور کی سطح پر پہنچنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارتے رہتے ہیں لیکن پرائیو (Superego) کی قوت انہیں دبائے رہتی ہے۔ کبھی کبھی وہ نکل کر باہر بھی آ جاتے ہیں، لیکن اس وقت ان کی شکل دوسری ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کی شاعری مسلسل یا مستقل نہیں کی جاسکتی لیکن جدید ترین ادب کا خاصا حصہ جو بہ ظاہر بے معنی، منتشر اور جنس زدہ نظر آتا ہے، دراصل انہیں تصورات کی عکاسی کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مغربی ادب کی متعدد چھوٹی موٹی تحریکیں مثلاً تاثریت (Impressionism) (اپنے بعض اظہارات میں) سررہیلزم (Surrealism) دارا ازم (Dadaism) فروڈ کی تعلیمات کے زیر اثر وجود میں آئیں۔ ان سب کی کچھ کچھ نشانیاں ادب میں باقی رہ گئیں لیکن ان کی اہمیت جدید ادب کے دھارے میں بہت زیادہ نہیں۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران میں اور اس کے فوراً بعد مغربی ذہن ایک ایسے تلامذہ اور خدمت رے دوچار ہوا جس نے صنعتی انقلاب کے پیدا کردہ ہوش مندی کے انقطاع کو بھی گرد کر دیا۔ کامیو نے ایک جگہ لکھا ہے ”کیا تمہیں احساس ہے کہ 1922ء سے لے کر 1947ء تک

یورپ کے سات کروڑ باشندے مرد، عورتیں اور بچے اپنی جڑوں سے اکھاڑے گئے، ملک بدر کیے گئے اور موت کے گھاٹ اتارے گئے؟“ میرا خیال ہے کہ کامیو کا اندازہ اصل سے بہت کم ہے، لیکن صرف ان گنت افراد کی اموات اپنی جگہ پر کوئی بڑا حادثہ نہیں۔ بڑا حادثہ تو یہ تھا کہ اب انسان کی تخریبی قوتیں بے حد و بے حساب صورت اختیار کر چکی تھیں اور خدا بادشاہ کی جان کی قربانی بھی جسے الیٹ نے Waste Land میں خشک سال زمین پھر سے ہری بھری کرنے کے لیے استعمال کرنے کا اشارہ کیا تھا، اب بے حقیقت ہو گئی تھی، نے کہیں لکھا ہے کہ والیٹر کسی قدیم یادگار کو ضرور حقارت سے دیکھتا، لیکن دوٹ کو نہیں۔ آسکر وائلڈ کے عہد تک آتے آتے قدیم یادگار اور دوٹ دونوں بالکل حقیر اور بے وقعت ہو گئے تھے۔ چٹن دوسری جنگ عظیم کے ہول ناک مناظر دیکھنے کے لیے زندہ نہ رہا تھا، ورنہ، سے آسکر وائلڈ کے عہد کی کلیتہً ہمارے عہد کی فریب انگیزی اور ناامیدی کے سامنے بھیر دیں کی طرح میٹھی اور قابل قبول معلوم ہوتی۔

یاس اور رائیگانیت کے اس شدید احساس نے اگر ایک طرف کامیو جیسے چند ادیبوں کو بے معنویت کی راہ سے انسان دوستی کا عمل سکھایا تو ساتھ ہی ساتھ اس عہد کے ادب میں وہ آخری اہم عنصر داخل کیا جسے میں الم پیری کا نام دیتا ہوں شعر کی ہیئت اور زبان میں تبدیلی کا عمل جو انیسویں صدی میں شروع ہوا تھا، اب اپنی آخری منزل پر آچکا تھا، جدید ادب کے حدود متعین ہو چکے تھے، یہ الم پیری بھی کوئی نئی چیز نہیں تھی۔ لیکن زمانے کی ناموافقت (Time is out of Joint) کا احساس اب پہلے سے زیادہ آفاقی ہو گیا تھا۔ انگلستان اور فرانس میں شعر کی زبان کو سادہ اور بلا واسطہ بنانے کی کچھ کوششیں ہوئیں اور کچھ ردائی میٹھیں بھی پھر سے اختیار کی گئیں۔ اس کی سب سے اچھی مثال فلپ لارکن کے کلام میں ملتی ہے لیکن پھر بھی ادب کا مزاج اس حد تک بدل چکا ہے کہ فلپ لارکن کی شاعری کے بارے میں ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں فیلٹی یا ورڈز ور تھ نے ختم کیا تھا۔ بیسویں کانگریس کے بعد کا روسی ادب بھی تمثیلیت کے ابہام پرست اصول کا بہت زیادہ پابند نہیں نظر آتا، لیکن اسی ادب کا ارتقاء انیسویں صدی سے لے کر اب تک آزاد خطوط پر ہوا اور مغربی ادب کے ارتقاء کی تاریخ اس کے بغیر بھی مکمل کی جا سکتی ہے۔

لارکن اور اس کے ہم مشرب روسی شعرا کے باوجود جدید لہجہ میں بے زاری تلخی اور الم ناک تفکر کے ساتھ شعر کو بالواسطہ بیان کے قریب تر لانے کی کوشش سے آج کا بھی مغربی ادب صبارت ہے۔ اس مزاج کو مستحکم بنانے میں آئی۔ اے۔ رچرڈس اس کے شاگرد ولیم ایپسن اور

امریکہ کے 'نئے نقادوں' کا بھی ہاتھ ہے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈس نے تن اور سنت یو کے نظریہ کو رد کرتے ہوئے ادب کو بالذات سمجھنے اور سمجھانے کی تلقین کی۔ اس نے فن پارے کے اندر سے ابھرنے والے معنی پر زور دیا۔ اسٹیمسن نے الفاظ اور اس کے باہم عمل اور تاؤ کو شعر کی اصل مانتے ہوئے لفظی تجزیہ کے اصول وضع کیے جن کی رو سے شعر کی مشکل ترین معنی کی تلاش تنقید کا عمل قرار پائی۔ امریکہ میں یہ نظریہ 'سیکٹی تنقید' (Formalistic Criticism) کے نام سے پکارا گیا اور اس کے علم برداروں نے خود کو 'نئے نقاد' (New Critics) کہا۔ یہ نئے نقاد جن کا سربراہ جان کرورین سم تھا، اتنے نئے نہیں تھے جتنا ان کے نام سے ظاہر ہوتا ہے۔ خود کرورین سم میں ایک اعلیٰ درجے کے شاعر، معلم اور مفکر کی خصوصیات یک جا ہیں۔ یہ خصوصیت دوسرے نئے نقادوں مثلاً رابرٹ پن وارن اور آر۔ پی۔ بلیک مر میں بھی پائی جاتی ہیں۔ نئے نقاد شعر کی تمثیلی حیثیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں اور کولرج، امرسن اور بلیک کی طرح فن پارے کی ہیئت کو موضوع سے الگ کر کے نہیں دیکھتے۔ وہ پورے فن پارے کو ایک مسلم حقیقت سمجھ کر اس کی لفظی تنظیم کا مطالعہ کرتے ہیں اور اس طرح اس کے بنیادی ڈھانچے (Structure) یا فارم یعنی ہیئت تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔

جس طرح جدید مغربی تنقید رومانی تحریک کی دین ہے، اسی طرح جدید مغربی ادب بھی رومانی الاصل ہے۔ ایک طرح سے آج کے ادب کو نورومانی کہا جاسکتا ہے، کیوں کہ اس کی دروں جینی، انفرادی اور ذاتی اظہار پر اصرار، فن پارے کی زبان میں بلاواسطگی اور نیم روشن ابلاغ کا اقرار، اظہار ذات میں الم ناک شدت، اور ہیئت و موضوع کی وحدت کا تصور، رومانی ادب کا ورثہ ہیں۔ بیسویں صدی نے اس کی بھیا تک اور دروانگیز تصویر میں جنس، لاشعور اور یاسیت کے سرخ و سیاہ رنگ بھرے ہیں۔ کیا وہ دن بھی آئے گا جب یہ تصویر قدیم یونانی ڈرامے کی طرح سڈول، بجل، تھوڑی بہت یاس آمیز لیکن تجید انگیز شکل اختیار کرے گی؟ اس سوال کے جواب میں ہر برٹ ریڈ کے الفاظ میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ ایسا شاید اسی وقت ممکن ہے جب دنیا اپنی اوائل سادگی کی طرف لوٹ جائے اور ٹی۔ ایس۔ الیٹ کا بیان کردہ ہوش مندی کا انقطاع انسلاک میں بدل جائے۔



(جدیدیت اور ادب، سن اشاعت: 1969، ناشر: شعبہ کردہ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ)

جدیدیت کے بنیادی تصورات (فکری جائزہ)

عدم ان لوگوں کو بچا سکتا ہے یا فنا کر سکتا ہے جو اس کا سامنا کرتے ہیں لیکن جو اسے نظر انداز کرتے ہیں وہ غیر حقیقی ہونے کی سزا بھگتتے ہیں۔ ایسے لوگوں کے لیے حقیقی زندگی گزارنے کی بات محض ایک اتہام ہے کیوں کہ اصلی زندگی جہاں حقیقی خطروں سے بھری ہوئی ہے وہیں حقیقی امیدوں سے بھی لبریز ہے۔

(ویمنس کیٹنیکس)

جدیدیت کی مختصر ترین تعریف یہی ہو سکتی ہے کہ یہ اپنے عہد کی زندگی کا سامنا کرنے اور اسے تمام خطرات و امکانات کے ساتھ برتنے کا نام ہے۔ ہر عہد میں جدیدیت ہم عصر زندگی کو سمجھنے اور برتنے کے مسلسل عمل سے عبارت ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے جدیدیت ایک ایسا مستقل عمل ہے جو ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ ہر عہد میں ان لوگوں نے، جو حقیقی طور پر زندہ رہے ہیں، اس عمل میں حصہ لیا ہے۔ انھوں نے فکر و فن کی سطح پر فرسودہ اقدار کے خلاف جنگ کر کے نئی قدروں کی پرورش کی اور عملی زندگی کو نئے سانچوں میں ڈھالا ہے۔ اسی مفہوم میں ادب کو روح عصر کہا جاتا ہے۔ جدیدیت کی بحث میں مغالطہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب محض اسی عمل کو جدیدیت کا کل مفہوم سمجھ لیا جائے۔ اپنے زمانے میں ہر بڑا ادیب جدید رہا ہے لیکن غالب کے عہد کی جدیدیت جن عناصر سے عبارت ہے، وہ مختلف ہیں، اور ہمارے عہد کی جدیدیت کے حوامل مختلف ہیں۔ اسی بنیاد پر ہم آج کی جدیدیت اور پچھلے ادوار کی جدیدیت میں امتیاز کر سکتے ہیں۔ اگر ہم ایک ارتقا پذیر عمل ہی کو سب کچھ مان لیں تو پھر غالب اور اقبال کو آج کے مفہوم میں بھی

1. Existentialism : Harper (Harvard University Press, 1948) pp. 94

جدید ہونا چاہیے، لیکن ایسا نہیں ہے۔ غالب اور اقبال کے بعض عناصر آج کی جدیدیت میں موجود ہیں لیکن کل غالب اور کل اقبال کسی طرح سے بھی آج کی جدیدیت کے تصور سے ہم آہنگ نہیں ہو سکتے زمانے کا فرق اہم چیز ہے۔ جب ہم جدیدیت کی بات کرتے ہیں تو ہمارے ذہن میں یہ واضح تصور ہوتا ہے کہ آج کا ادب نہ صرف غالب اور اقبال کے عہد سے مختلف ہے بلکہ آج سے چند برس پہلے کے اپنے دور کی حقیقی زندگی کی عکاسی کرنے والے ترقی پسند ادب سے بھی مختلف ہے۔ زمانے کا عمل کل کی جدیدیت کو آج کی فرسودگی، اور کل کی زندگی کو مردہ روایت قرار دے دیتا ہے۔ صرف وہی بچ رہتا ہے جو آج کے تقاضوں کی تکمیل میں مدد و معاون ہو سکے۔ اس لیے یہ لازمی ہو جاتا ہے کہ جدیدیت کے مفہوم کے تعین کے لیے ہر عہد کے مخصوص حالات اور نظام اقدار کو بھی پیش نظر رکھا جائے۔ اپنے عہد کی حقیقی زندگی، اس کے خطرات و امکانات کو معیار بنا کر ہی جدیدیت کا مفہوم متعین ہو سکتا ہے۔ جدیدیت وسیع تر مفہوم میں ایک مسلسل عمل ہے لیکن جب ہم اس عمل کو کسی دور میں رکھ کر سمجھنا چاہیں تو یہ چند اقدار کی تشکیل اور عرفان سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ کسی عہد کی جدیدیت ایک مستقل و منضبط نظام اقدار سے بھی عبارت ہو سکتی ہے، ان اقدار کی داخلی کش مکش اور تضاد کی بھی تفسیر ہو سکتی ہے اور وہ مختلف نظام ہائے اقدار کی باہمی آویزش میں بھی اپنا اظہار کر سکتی ہے۔ اس روشنی میں یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے عہد کی جدیدیت کو سمجھنے کے لیے انسانی زندگی کے ہر پہلو کا جائزہ لے کر سماجی، سیاسی، معاشی، فکری، خارجی اور داخلی سطح پر ان عناصر و عوامل کا تجزیہ کریں جنہوں نے ہمعصر ذہن کی تشکیل کی ہے۔

پہلے ان اہم اور دور رس تبدیلیوں کا جائزہ لیا جائے جنہوں نے ہمارے عہد کو پچھلے تمام ادوار سے مختلف بنانے میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ سائنسی انقلاب کے دور رس اثرات کا اندازہ پچھلے چند برسوں ہی میں کیا جاسکا ہے حالانکہ اس انقلاب کے قدموں کی آہٹ بہت پہلے سے سنائی دے رہی تھی۔ انیسویں صدی کے خاتمے کے وقت صنعتی انقلاب اپنے نقطہ عروج پر پہنچ کر ایک دوسرے اور زیادہ دور رس امکانات رکھنے والے انقلاب کے لیے زمین تیار کر چکا تھا۔ یہ سائنسی انقلاب تھا۔ سترہویں صدی عیسوی سے انیسویں صدی تک سائنس کی ترقی بالواسطہ طریقے سے صنعتی ارتقاء میں مددگار رہی تھی۔ پیش تر نئی ایجادیں اتفاق کا نتیجہ تھیں، سوچے سمجھے منصوبے کا منطقی نتیجہ نہیں تھیں۔ نئی نئی دریافتوں نے صنعتی تہذیب کو جاگیر دارانہ تہذیب سے ممتاز بھی کیا، اور اس پر غالب بھی۔ لیکن انیسویں صدی کے اواخر تک باوجود فرانس کے انقلاب

صنعتی انقلاب اور امریکہ کے اعلان آزادی کے پرانا معاشرتی ڈھانچہ قدیم نظام اقدار کے ساتھ بڑی حد تک برقرار رہا۔ معاشرے میں معزز و محترم وہی سمجھا جاتا تھا جو بغیر کام کیے زیادہ سے زیادہ آسائش کی زندگی گزارے۔ صنعتی انقلاب کے بعد بھی 'بے کار معززین' کا یہ طبقہ باقی رہا، زیادہ سے زیادہ اتنا ہوا کہ اس کا نام بدل گیا، اس کے ساتھ ایک اہم تہذیبی ضرور ہوئی اور وہ یہ کہ مغرب نے محنت کی عظمت اور عزت کو بھی ماننا شروع کر دیا تھا۔ اس تہذیبی کے باوجود طبقاتی ڈھانچے میں محنت کشوں کو کوئی بہتر سماجی مقام نہ مل سکا۔ اس دور کی انسان دوستی کا تصور بھی عملی طور پر سرمایہ دار طبقے کی حد تک محدود تھا۔ مساوات تمام انسانوں کے لیے نہ تھی بلکہ سرمایہ داروں کو جاگیرداروں کے مساوی مرتبہ و حقوق دلانے کے مترادف تھی۔ انیسویں صدی کے پیش تراگریزی و فرنیسی اور جرمنی تاولوں میں مساوات اور انسان دوستی کا یہی محدود تصور ملتا ہے۔ سرمایہ داروں نے اپنا یہ حق چھین کر حاصل کیا لیکن وہ عام محنت کش انسانوں کو اپنے مساوی حقوق دینے کا تصور بھی نہ کر سکتے تھے۔ مزدوروں کی زندگی سماجی اور فلاحی ریاست کے وجود میں آنے کے ساتھ نسبتاً محفوظ و آسودہ ضرور ہو گئی تھی لیکن ان کے لیے آزادی و مساوات ابھی تک خوب سے زیادہ حیثیت نہ رکھتے تھے۔ اسی کے ساتھ بڑے بڑے صنعتی شہروں کی طرف دیہات چھوڑنے والے زرعی مزدوروں اور بے زمین کسانوں کی ہجرت کا عمل بھی شروع ہوا۔ اب زراعت کی جگہ صنعت معیشت کی بنیاد بنتی جا رہی تھی۔ صنعتی شہروں نے (Slums) ان گندی غریب ہستیوں کو اپنے نواح میں اور کبھی کبھی اپنے قلب میں جنم دینا شروع کیا جن کا وجود آج بھی سرمایہ دارانہ فلاحی ریاست کے تصور پر سب سے بڑا جیتا جاگتا طغی ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں اس مزدور طبقے نے فکر کی سطح پر بھی اپنا وجود منوانا شروع کر دیا تھا۔ سوشلزم اور پھر مارکس اینگلس کی جدلیاتی تاریخی مادیت میں طبقاتی کش مکش پر زور انیسویں صدی کے دوسرے نصف کی حقیقی زندگی کا فلسفہ بن کر سامنے آیا۔ مارکس نے جدلیاتی عمل کو جو سر کے بل کھڑا تھا، پیروں پر کھڑا کر کے مزدور طبقے کے ہاتھوں میں انقلاب کا حربہ بنا دیا۔ مارکس کا تصور ارتقا یہ گل کے تصور ارتقا سے ماخوذ ہے لیکن اس کے زمانے تک ارتقا کا سائنسی نظریہ دنیائے عالم میں روشناس ہو چکا تھا۔ مارکس ڈارون کا اہم عصر ہے۔ آگست کامت (August Comte) کی اثباتیت (Positivism) کی بنیاد پر نظریہ ارتقا نے سائنسی فکر میں کرامت سائنسی اور عمرانی علوم کی قلبی مادیت کر دی تھی۔ مارکس نے ارتقایت اور اثباتیت کو مادیت کی زمین پر کھڑا کیا اور

اسے سائنسی فکر سے ہم آہنگ کیا۔ مادیت کا یہ سائنسی تصور سترہویں اور اٹھارہویں صدی کی میکا کی مادیت سے مختلف تھا۔ میکا کلیت جانداروں کے اعمال کے ساتھ ذہنی مظاہر کو بھی مادے کے قوانین سے جا بچتی تھی۔ مادہ بذات خود ایک جامد شے تھا۔ لیکن جدید مادیت میکا کلیت کے خلاف بغاوت کر کے ذہن کی آزادی اور فعالیت کو تحقیق کا سرچشمہ قرار دینے میں پیش پیش تھی۔ مارکس نے مادے کی اولیت کے ساتھ انسانی ذہن کی فعالیت، تخلیقی عمل اور تخلیقی سرگرمی میں قوانین فطرت کے خلاف جدوجہد کے اصول کو سمجھا اور اسے قرار واقعی اہمیت دی۔ مارکس کا یہ فلسفہ اپنے عہد کے فکری دھاروں ہی کا ایک لازمی جز تھا۔ اثباتیت اور تجربیت کو اس وقت عام طور پر فلسفے میں عالم گیر اہمیت حاصل ہو رہی تھی۔ ارتقا کا فلسفہ مختلف صورتوں میں تعمیر کو کائنات کی بنیادی صداقت ماننے پر زور دے رہا تھا۔ طبعی اور سماجی حقیقت کو بدلنے اور انسانی اغراض و مقاصد کے مطابق ڈھالنے کا رجحان پیدا ہو چلا تھا، جو تصورات کے زوال کا پیش خیمہ اور ماضی و سائنسی طرز فکر کی مقبولیت کا ثبوت تھا۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ایک حد تک مارکس نے نتائج یا عمیت (Pragmatism) کے بنیادی اصول کی طرف اپنے فلسفے میں اشارہ کر دیا تھا، جو آگے چل کر امریکہ میں تکنیکی ترقی اور صنعتی تہذیب کا فلسفہ بننے والا تھا۔ اس کے ساتھ یہ بات بھی ہم ہے کہ انیسویں صدی عظیم الشان نظام ہائے فلسفہ کی تشکیل کی آخری صدی تھی اور مارکس کا فلسفہ ایک مکمل فلسفیانہ نظام کی تعمیر کی آخری کوشش۔ اسی لیے مارکسیت کو آج پیش تر حلقوں میں انیسویں صدی کا فلسفہ مانا جاتا ہے۔ یہ فلسفہ سائنسی طرز فکر ہونے کا دعویٰ کرتا ہے لیکن بیسویں صدی میں اس فلسفے کے عملی عواقب و نتائج اس ادعائی عنصر کی نشان دہی کرتے ہیں جو بیسویں صدی سے پہلے فلسفہ و مذہب ہی نہیں بلکہ سائنسی حلقوں میں بھی پائی جاتی تھی۔ ڈارون کے طریقہ کار اور بنیادی اصولوں کی طرح مارکس کا طریقہ کار، اور بنیادی اصول اپنے اندر صداقت رکھتے ہیں، لیکن جس طرح ڈارون کے نظریے کی کئی خامیاں بعد کی تحقیقات کی روشنی میں ظاہر ہوئیں، اسی طرح مارکسی نظام فکر کی بعض فرومی دشواریاں اور خامیاں بھی سوشلسٹ ریاستوں کے قیام کی جدوجہد میں سامنے آئیں۔ پیش تر مارکسی اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ جدید لسانی مادیت ایک طریقہ کار ہے کوئی اٹل اور جامد نظام کائنات نہیں، یہی لفظی ادعا ہے اور میکا کی فکر کی ذمہ داری ہے۔ مارکس کو ہر معاملے میں حرف آخر بان لینے سے اس طریقہ کار کے امکانات کی طرف سے آنکھیں بند ہو جاتی ہیں جو مارکس کا مسلح نظر تھا۔ یہیں آکر اپنا پسند مارکسی

خود مارکس کے راستے سے منحرف ہو جاتے ہیں، اس حقیقت کا تجربہ اور عرفان بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں اسٹالنزم کی شکست اور انتہا پسندانہ ادعاہیت کے خطرناک نتائج کو دیکھ کر ہوا۔ مارکسزم بیسویں صدی کے پہلے نصف حصے میں جس طرح مانا اور پوجا جاتا تھا، اب وہ صورت نہیں رہی، آج جدلیاتی مادیت کی اہمیت تاریخی اور معاشرتی تبدیلیاں لانے کے لیے ایک طریقہ کار کی حیثیت سے تو تسلیم کی جاسکتی ہے لیکن اسے ایسا مستقل نظام فکر نہیں مانا جاسکتا جس کی تمام اقدار مذہبی فلسفوں کی طرح ہر زمانے کے لیے قطعی اور حتمی سمجھی جائیں۔

مارکس کے نظام فکر کو میں نے نظام ہائے فکر کی تشکیل کی آخری کوشش اس لیے بھی کہا ہے کہ آہستہ آہستہ تہذیب اس مرحلے میں داخل ہو رہی تھی جہاں تمام نظام ہائے فلسفہ اقدار بکھر کر ٹوٹنے والے تھے۔ اس کے اسباب فکر کے نئے رجحانات میں بھی مضمر تھے اور سماجی زندگی میں بھی۔ انیسویں صدی نے علوم کو ایک دوسرے سے الگ کر کے ہر علم کو بذات خود آزاد اور مستقل بنا دیا تھا۔ ایک علم میں خصوصی مہارت کا رجحان مضبوط ہو رہا تھا۔ علم کی وحدت ٹوٹ رہی تھی اور ایک میدان علم کا ماہر دوسرے شعبہ علم کے ماہر کی زبان سمجھنے کی اہلیت کھو رہا تھا۔ اس وقت تک یورپ کی مشترکہ تہذیب زبان لاطینی، جو مغربی تہذیب کی وحدت کی ضامن تھی، اپنا علمی اعتبار کھو چکی تھی اور ہر ملک کی اپنی زبان علمی اور تہذیبی زبان کا درجہ حاصل کر چکی تھی۔ جب تک کوئی عالم کئی زبانوں کا ماہر نہ ہو وہ اپنے علم کے میدان میں ہونے والی تمام نئی تحقیقات سے واقف نہیں ہو سکتا۔ لسانی وحدت کے ٹوٹ جانے کے ساتھ ہی قومیت کا تصور بھی روز بروز محدود ہوتا جا رہا تھا اور اپنے حدود میں مضبوط سے مضبوط تر ہو رہا تھا۔ اس دور کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ اب سائنس داں اور فن کار کی دنیا میں ایک دوسرے سے الگ ہونے لگی تھیں، اب یہ امکان نہیں رہا تھا کہ کوئی لیو مارڈو ڈاؤسی یا گوٹے پیدا ہو جو سائنس اور فن دونوں پر یکساں نہ رت رکھتا ہو۔ اس پر مشرک یہ کہ فلسفہ اور سائنس جو مذہب کے خلاف بغاوت، ادعاہیت سے جنگ اور ترقی کی جدوجہد میں ایک دوسرے کے حلیف اور ہم سفر رہے تھے اب ایک دوسرے کا ساتھ چھوڑنے لگے تھے۔ یہ دونوں ایک دوسرے سے اثر قبول کرتے رہنے کے باوجود ایک دوسرے سے بے زار ہو گئے تھے۔ سائنس فلسفے کو اور فلسفہ سائنس کو حقارت کی نظر سے دیکھنے لگا تھا۔ یہ تمام تبدیلیاں اس قدر غیر محسوس طور پر رونما ہو رہی تھیں کہ لوگ عام طور پر ان سے آگاہ نہ تھے۔ اس نا آگاہی نے برکت بن کر مغربی تہذیب کو ایک شیرازے میں پروئے رکھا تھا۔ مشرق میں یہ

نا آگئی اب بھی عام ہے اسی لیے تہذیبی وحدت بڑی حد تک ماضی کے ساتھ مربوط و منسلک نظر
 آتی ہے، مختلف شعبہ ہائے علم میں ہم اب بھی اتنے پیچھے ہیں کہ ایک دوسرے سے ان کے بعد و
 تصادم کا ہمیں پورا احساس نہیں۔ غیر محسوس طور پر ہمارے یہاں بھی شکست و انتشار کا مکمل شروع
 ہو چکا ہے جسے بڑی حد تک تخلیقی سطح پر محسوس کیا جاسکتا ہے لیکن یہ ظاہر پرانا نظام اقدار مذہب
 کی بنیاد پر اب بھی محکم و ناقابل تغیر نظر آتا ہے۔ حالاں کہ حقیقت میں یہ قلعہ اب زمین کے
 بجائے خلا میں قائم ہے۔ سائنس کی بڑھتی ہوئی قوتوں کے ساتھ ہر محاذ پر مذہب اور عقیدے کی
 شکست کھلی ہوئی حقیقت ہے لیکن ہمارے یہاں مذہب اور عقیدے کو آج تک زندگی میں فوقیت
 حاصل ہے۔ سائنس اب تک ہمیں نیا طرز فکر نہیں دے سکی، زندگی سائنس کے اثرات کی
 لاندہیت سے محفوظ و مامون نظر آتی ہے حالاں کہ اندر ہی اندر تشکیک و لادریت تہذیبی
 (حاجے کو کم زور کرتی جا رہی ہے۔ جو کچھ مغرب نے انیسویں صدی کے آخری دہوں میں جھیلایا،
 ہم اب اسے غیر شعوری طور پر محسوس کر رہے ہیں۔ مغرب میں بیسویں صدی نے پرانے تہذیبی
 ڈھانچے کو مسمار ہوتے دیکھا۔ نا آگئی کے خاتمے اور آگئی کے کرب کو اجاگر کیا۔ جیسے جیسے قومی
 مفادات آپس میں ٹکرائے، مغربی تہذیب کا شیرازہ بکھرتا گیا۔ پہلی جنگ عظیم نے مغرب کے
 انسان کو ایک خوش گو اور خواب سے بیدار کر کے اس حالات میں حقیقت کے سامنے کھڑا کیا کہ
 اس کا جسم لبو لہان تھا، روح مجرد، ذہن پریشان اور اس کے کاندھوں پر اس رجا کی تصور کی
 ناش دھری ہوئی تھی جو ایک طرف تو سائنس کی ترقی کو انسانیت کی نجات سمجھ رہا تھا اور دوسری
 طرف انسان کی شرافت اور نیکی پر ایمان رکھتا تھا۔ سرمایہ داری کی ابھرتی ہوئی طاقت نے جس
 انسانی دوستی کو جنم دیا تھا، سرمایہ داری کے مروج اور اس کی داخلی کش مکش نے اس انسانی دوستی کو
 اپنے ہاتھوں قتل بھی کر دیا۔ 1870 سے 1914 تک کا زمانہ یورپ کی زندگی کا بہترین زمانہ تھا۔
 صنعتی انقلاب کی برکتیں مسلمہ حقیقت بن چکی تھیں۔ سائنسی دریافتوں نے تہارت کے نام پر
 نوآبادیات کی لوٹ کھسوٹ کو تیز سے تیز تر کر کے یورپ کو وہ معاشی خوش حالی عطا کر دی تھی
 جس کا پچھلی صدیوں میں تصور بھی محال تھا۔ ایشیا اور افریقہ کے معاشی استحصال پر یورپ کی
 رجائیت کا دار و مدار تھا لیکن جب یہ استحصال بین الاقوامی بازاروں کی تلاش میں تنازع للبقہ بن
 کر عالم گیر جنگ کی صورت اختیار کر گیا تو خود فریب رجائیت کی آنکھیں کھلیں۔ وہ جو مشرق کو
 تہذیب کی دولت دینے چلے تھے اپنے گھر میں تہذیب کی ہنگی مکی پونجی بھی کھو بیٹھے۔ آہستہ آہستہ

مغرب بعید سے امریکہ ایک نئی قوت بن کر ابھرنے لگا جس کی اپنی تہذیب کی جڑیں خود زیادہ گہری نہ تھیں، صنعتی تہذیب سے قبل کی انسانی تہذیبوں کا رنگ و رنگ اس سے میسر نہ تھا۔ دوسری جنگ عظیم نے اس سلطنت کو تو پارہ پارہ کر دیا جس کے بقی پر کبھی آفتاب غروب نہ ہوتا تھا لیکن اس آفتاب کو ایشیائی توانائی کا سرچشمہ بنا کر امریکہ کے سپرد کر دیا۔ جس کا پہلا تباہ کن تجربہ طلوع آفتاب ہی کی سرزمین پر ہوا۔ مغربی تہذیب بحران سے گزر کر اب اس منزل میں داخل ہو چکی ہے جہاں ساری انسانی تہذیب اور وجود خطرے میں ہے۔ دنیا دو سے زیادہ کیپیوں میں بٹی ہوئی ہے۔ سرمایہ داری کی اندرونی آویزش کے ساتھ سوشلسٹ بلاک میں بھی اندرونی آویزش تیز تر ہو گئی ہے۔ سیاسی ادعائیت نے مذہبی دعائیت کی جگہ لے لی ہے۔ اس وقت پوری دنیا نظریاتی بحران کا شکار ہے جسے تہذیب اور اقدار کے بحران نے جنم دیا ہے۔ رجائیت کا شیش محل خواہ اس کی بنیاد یعنی فلسفے پر ہو یا مادی فلسفے پر، اس کا سرچشمہ مذہب ہو یا سائنس حقیقت کی سخت چٹانوں سے ٹکرا کر پارہ پارہ ہو چکا ہے۔ یہ تجربہ انسانی ذہن کو موجودہ صدی کے پانچویں، چھٹے اور ساتویں دہوں (Decades) سے پہلے کبھی نہ ہوا تھا۔

اس تصویر کا ایک رخ اور بھی ہے۔ سائنس کی مہم بالشان کامیابیوں نے انسان کو عقل کی فوقیت کا یقین دلایا جس نے فلسفے میں عقلیت کے مضبوط رجحان کو جنم دیا تھا۔ ڈیکارٹ سے ہیگل تک یہ عقلیت یورپ میں بلا شرکت غیرے حکم ران رہی۔ اثباتیت اور تجربیت نے سائنس میں کام آنے والی عقل کے تعمیلی کارناموں ہی کو راہنمائی اٹھایا۔ ذرائع پیداوار اور مظاہر فطرت پر سائنس کے قابو پانے کے ساتھ ساتھ سماج زیادہ منظم ہوتا چلا گیا۔ فکر کی سطح پر عقلیت کی گرفت سماجی سطح پر نظم و ضبط اور بیوروکریسی بن گئی۔ اب تک سماج میں رہتے ہوئے بھی فرد بڑی حد تک آزاد تھا لیکن آہستہ آہستہ وہ بڑی سماجی مشین کا ایک بے نام پرزہ بن کر اپنی انفرادیت کھوئے لگا۔ مذہب، جو خدا اور بندے کے درمیان پردہ راستہ کا نام تھا، کلیسا اور مذہبی اداروں کی ناقابل شکست سخت گیری کے تحت ایک ایسا بے رحم نظام بن گیا جو فرد کو معمولی سے معمولی معاملے میں بھی انحراف کی آزادی دینے کو تیار نہ تھا۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں، جب کہ ہیگل کی تصویریت اور مطلقیت (Absolutism) کا سکہ چل رہا تھا، ہمیں یورپ میں چند آوازیں ایسی سنائی دیتی ہیں جو اس خطرے کو محسوس کر رہی تھیں۔ سب سے پہلے ہیگل کے معاشرے ہیگل نے اس طرف توجہ دلائی کہ عقل سے زیادہ اہم حقیقی وجود ہے۔ اس نے

حقیقت و کلیات کے فلسفے کو منفی فلسفہ کہا۔ اس کے خیال میں مثبت فلسفہ حقیقی اشیاء اور ان کے وجود سے متعلق ہوتا ہے۔ ہیگل نے اپنے فلسفے کو مثبت فلسفہ نہیں بنایا تھا۔ تاریخی عمل نے مارکس کے ہاتھوں ہیگل کے منفی فلسفے کو مثبت فلسفے کی شکل دے کر اس کی تکمیل کی۔ ہیگل سے زیادہ ہم آواز اس دور میں کیر کے گارڈ کی تھی جس نے ایک طرف تو مجرد عقلیت پر حملہ کیا اور دوسری طرف عقل و ذہانت کے انہی ہتھیاروں سے جن سے خود ہیگل لیس تھا، اس کے نظام فلسفہ کی حقیقت کو نمایاں کیا۔ کر کے گارڈ وجود پر صحیح معنوں میں زور دینے والا پہلا فلسفی ہے۔ بعد میں کر کے گارڈ کے برخلاف مارکس نے بھی خالص عقلی نقطہ نظر سے خیال پر مادے اور ذہن پر وجود کی اولیت و فوقیت کو فلسفے میں منوایا۔ لیکن کر کے گارڈ اور مارکس کے راستے الگ الگ تھے۔ کر کے گارڈ نے عقلیت کی سماجی شکل یعنی بدرد کرہی اور خصوصیت کے ساتھ کلیسا کی نام پر حملہ کیا، اس نے بتایا کہ کلیسا نے عیسائیت کو منظم ادارہ بنا کر عیسائیت کی روح اور خود مذہب کی جڑ کو کھوکھلا کر دیا ہے۔ یہ خلاف عقلیت رجحان کا پہلا بھرپور حملہ تھا جو فکری اور سماجی دونوں سطحوں پر ہوا۔ لیکن خود اس کے زمانے میں کر کے گارڈ کے اس حملے کی اہمیت کو یک سر نظر انداز کر دیا گیا۔ اس کے دور میں اثرات بہت بعد میں محسوس کیے گئے اور دوسری جنگ عظیم کے بعد تو یہ رجحان وجودیت (Existentialism) کی شکل میں ۱۹۴۰ء کے زمانے کی ایک طاقت ور تحریک بن گیا۔ تیسرا اہم فلسفی جو خلاف عقلیت رجحان کا بہت بڑا نمائندہ ہے شوپنہار ہے۔ اس نے عقل یا تصور کی جگہ ارادہ زندگی کو اصل حقیقت ماننے پر زور دیا۔ یہ ارادیت کے اس فلسفے کا آغاز تھا جو بعد کو نطشے کے یہاں عمل اور پرانے نظام اقدار کی تخریب کا فلسفہ بنا اور دوسری طرف برکس اور عقلی یا لباغی ارتقاء (Emergent Evolution) کے نظریات میں فلسفہ زیست کی صورت میں اپنے عہد کی حقیقی زندگی کا ترجمان ٹھہرا۔ خلاف عقلیت رجحان کی ابتدا رومانیت کی شکل میں ہوئی تھی لیکن آگے چل کر یہ خصوصی سائنسوں کی پیدا کردہ بے رحم عقلیت کے خلاف رد عمل بن گیا۔ یہی نہیں بلکہ اس رجحان نے رومانیت کی تصور پرستی کو بھی جھٹلا کر ترک کر دیا۔

بیسویں صدی کا آغاز نطشے نے مغربی تہذیب کی موت کے اعلان سے کیا۔ مغربی تہذیب کی بنیاد یونانی فکر نے ڈالی تھی۔ رومی سلطنت نے اس کی تہذیبی شیرازہ بندی کی تھی، نشاۃ الثانیہ اور پھر حیرت انگیز سائنسی ترقیوں نے اسے پرواں چڑھایا تھا۔ ڈھائی ہزار کے طویل عرصے پر پھیلی ہوئی یہ تہذیب سلسلے کے ساتھ اقدار کا سرچشمہ تھی۔ نطشے کا فلسفہ اس تہذیبی

زوال کی صدائے بازگشت ہے۔ اسے اخلاقی اقدار کے ٹوٹنے کا شدید احساس بھی تھا اور رنج بھی۔ خود اس کا حاشیہ اخلاقی بہت طاقتور تھا۔ اس کی 'ماورائے خیر و شر اخلاقیات' نے منظم مذہبی اداروں کے خلاف کر کے گارڈ کے احتجاج کو زیادہ وضاحت اور شدت عطا کی۔ بیسویں صدی کا آغاز ایک پورے قدیم دور اور اس کی تہذیب کے خاتمے کا آغاز ہے۔ شکست و ریخت کا یہ عمل اچانک شروع نہیں ہو گیا، بلکہ پہلے سے غیر محسوس طور پر جاری تھا۔ اب تک پرانے جاگیرداری نظام کی بعض فرسودہ اقدار نئے سرمایہ دارانہ نظام سے چٹنی ہوئی گھسٹ گھسٹ کر جیتی رہی تھیں، صحت مند اقدار و روایت کا تسلسل تو حق بہ جانب ہے لیکن وہ اقدار جو پیروں کی زنجیر اور سر کا بوجھ بن جائیں، ارتقا کا راستہ روکتی ہیں۔ جو تہذیب ان سے چھٹکارا نہ پاسکے اس کا جامد اور زوال آمادہ ہونا فطری ہے۔ ایسی بہت سی قدریں آج بھی سائنسی انقلاب کو تہذیبی انقلاب بننے سے روک رہی ہیں۔

سائنسی انقلاب کی بنیاد صنعتی انقلاب نے ہی ڈالی لیکن یہ انقلاب موجودہ صدی کے پہلے تین دہوں میں اس وقت رونما ہونا شروع ہوا جب سائنس کوئی دریا فتوں کے لیے مضابطہ عملی طور پر استعمال کیا جانے لگا۔ اطلاقی سائنسوں نے تیزی سے ترقی کی اور سائنس کے انقلاب آفریں نظریات کو حقیقت کے قالب میں ڈالنا اور زندگی کو تیزی سے بدلنا شروع کیا۔ اس تبدیلی کے ساتھ پچھلی صدی کے وہ تمام اثرات جو دبے ہوئے تھے، سطح پر آنے اور زیادہ نمایاں ہونے لگے۔ اب تک صرف سائنس اور فنون لطیفہ، سائنس اور فلسفے میں ہی بھد پیدا ہوا تھا لیکن اس انقلاب نے نظریاتی سائنس دانوں اور اطلاقی سائنس کے ماہرین، انجینئروں، ڈاکٹروں اور دوسرے تکنیکی پیشہ وروں کے درمیان بھی دوری پیدا کی۔ خصوصی مہارت کا رجحان جواب تک دوسرے تمام علوم کو چھو کر صرف ایک علم میں مہارت حاصل کرنے پر زور دیتا تھا، علم کے پھیلنے کے ساتھ اب اسی ایک علم کی بھی کسی ایک بہت ہی محدود شاخ پر ساری توجہ مرکوز کرنے کا مطالبہ کرنے لگا۔ سائنس اور اطلاقی سائنسوں میں سے ہر ایک محدود تر خانوں میں بننے لگی۔ اب تک تو یہی تھا کہ ایک علم کا ماہر دوسرے علم کے ماہر کی زبان نہیں سمجھ سکتا تھا۔ اب یہ بھی ہوا کہ ایک ہی سائنس کے نظریاتی پہلو کے عالم کے لیے اسی سائنس کے اخلاقی پہلوؤں کے ماہر کا طریقہ کار اجنبی ہو گیا۔ اس طرح علم میں خصوصی مہارت کے نام پر نام نہاد پڑھے لکھے طبقے اور خاص طور پر ماہرین علوم میں ایک ہمہ گیر جہالت اور حیات و کائنات کی مجموعی حقیقت سے نا آگمی عام ہو گئی۔ سائنس کی ترقی اور خصوصی مہارت پر زور دینے کا یقیناً یہ ایک تاریک پہلو ہے۔ اس کا

نتیجہ یہ ہوا کہ تمام تہذیبی اقدار کی اہمیت کھتنے کھتنے صفر کے برابر رہ گئی۔ فنون لطیفہ اور شعر و ادب نے اپنی دنیا الگ بسالی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ عام آدمی کے لیے جو سائنسی انقلاب کے زیر اثر پہلنے پھولنے والے معاشرے میں مشین کے پرزے کی حیثیت رکھتا ہے، ادب کی زبان ناقابل فہم ہو گئی۔ ادب کو اپنی زبان سمجھانے کے لیے عام بول چال کی زبان تک آنا پڑتا ہے اور ساتھ ہی نثر کے لیے علمی تقاضوں کو ادا کرنے کے لیے سائنسی علوم کی زبان کے قریب تر آنا ضروری ہو گیا ہے۔ موجودہ معاشرے میں صنعتی تہذیب کو محض برا کہنے اور سائنسی انقلاب کے تاریک پہلوؤں ہی کو دکھانے سے فنی اقدار کا تحفظ نہیں ہو سکتا۔ آج ادب میں جدیدیت کا تقاضا یہ بھی ہے کہ جہاں سائنسی انقلاب اور مشینی تہذیب کے خطروں سے آگاہ کیا جائے وہیں فنی اقدار کو دوبارہ مستحکم کرنے کے لیے ان کی بنیاد اسی سائنسی انقلاب کو زمین پر رکھی جائے جو بہر حال انسان کا مقدر بن چکا ہے۔ فلسفہ تو اب سائنس کی زبان ہی نہیں بلکہ طریقہ تحقیق بھی اپنا رہا ہے، پچھلے برسوں میں سائنس اور فلسفے کے درمیان جو دوری پیدا ہوئی تھی، وہ بھی آہستہ آہستہ دور ہو رہی ہے۔ فلسفہ سائنس کی بنیاد پر اپنی از سر نو تعمیر کر رہا ہے۔ اس وقت نظام ہائے فلسفہ کی تشکیل کی بجائے طریقہ تحقیق کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ منطقی اثباتیت (Logical Positivism) لسانی تحلیل (Linguistic Analysis)، علامتی منطق (Symbolic Logic) اور Semantics نے فلسفہ کو سائنس سے قریب لانے اور اسے سائنس کی طرح قطعی اور یقینی نتائج تک پہنچنے کا ذریعہ بنانے کی جو کوشش شروع کی ہے وہ ایک طرف تو فلسفے پر سائنس کے بڑھتے ہوئے اثر کا ثبوت ہے اور دوسری طرف فلسفے کو سائنسی بنیاد پر کھڑا کرنے کی وقتی ضرورت کی تکمیل بھی ہے۔ مغرب میں تنقید کی زبان بھی زیادہ سے زیادہ سائنس اور معروضی ہوتی جا رہی ہے۔ تنقید کی یہ نئی زبان نثر کو شاعری کی زبان اور انداز بیان کی گرفت سے آزاد کر رہی ہے۔ اس جہت میں عمرانی اور سائنسی علوم کی زبان اور اسلوب نے تنقید کے لیے راستہ ہموار کیا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں اب تک ایسا نہیں ہو سکا۔ ہماری نثر اب تک علمی زبان سے زیادہ شعری زبان کے قریب تر ہے۔ اس کا بڑا سبب یہ ہے کہ ہمارے یہاں مختلف علوم میں اب تک وہ کام نہیں ہوا جو کسی زبان کو علمی زبان کا درجہ دے سکتا ہے۔ جب تک ہندوستانی زبانیں فلسفہ، نفسیات، عمرانی علوم، طبی اور حیاتیاتی سائنسوں کے تخلیقی کارناموں اور ان کی تشریح و تفسیر کی زبانیں نہیں بنیں گی ادبی نثر سے یہ توقع کرنا کہ وہ آج کے میلانات اور تقاضوں کی تکمیل

کر سکے، غلط ہوگا۔ ترقی یافتہ ملکوں میں نثر کی مقبولیت نے وقتی طور پر شاعری سے اس کا وہ دبچہ چھین لیا ہے جو اسے انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں تک حاصل تھا لیکن ہمارے یہاں شاعری کا پلہ آج بھی ہماری ہے، خود نثر بھی اب تک شاعری کی زلفوں اور اداؤں کی اسیر نظر آتی ہے۔ ادب میں پوری طرح معروضی نقطہ نظر اختیار کرنا اور ساختگرا رویہ اپنانا تو ناممکن ہے لیکن ایک حد تک ایسا کرنا ممکن ہے۔ یہ امکان اسی وقت حقیقت بن سکتا ہے جب کہ ہماری زبان آج کے علوم کو سمجھنے سمجھانے، پڑھنے اور پڑھانے کا سوزوں وسیلہ بن جائے۔

ہمارے زمانے نے تیز رفتار تبدیلیوں کے ساتھ ایک اور انقلاب دیکھا۔ نیوٹن کے بعد اس کے طبعی کلیات اور نظام کائنات کے قوانین ناقابل تردید مسلمات میں شمار ہوتے تھے۔ نیوٹن کے قوانین کی قطعیت اور عامی کو جدید طبیعیاتی تحقیقات نے واضح کیا۔ اقلیدی جامیٹری کو غیر اقلیدی جامیٹری نے غلط ٹھہرایا اور آئن سٹائن نے بتایا کہ ہم جس کائنات میں رہتے ہیں وہ اقلیدس کے قوانین کے تابع نہیں بلکہ غیر اقلیدی قوانین کی پابند ہے۔ مکان اور زمان دو الگ الگ حقیقتیں مانی جاتی تھیں، نظریہ اضافیت نے زمان و مکان کی اضافیت ہی کو ثابت نہیں کیا بلکہ ماڈے کا تصور بھی بدل دیا۔ (Quantum Physics) نے طبعی قوانین میں ایک غیر یقینی یا غیر متعین عنصر کو داخل کر کے کائنات کی پوری تصویر ہی بدل دی جو ناقابل شکست نظم و ضبط سے عبارت تھی۔ بیسویں صدی کی سائنس نے انیسویں صدی کے سائنسدانوں کی ادعایت کو بھی رد کر دیا۔ سائنس نہ تو مطلق کا علم ہے اور نہ مطلقیت کی دعوے دار۔ ہر طرح کی مطلقیت غیر حقیقی قرار پائی۔ نہ کوئی تصور مطلق حقیقی رہا نہ مادی قوانین مطلق ہیں۔ اخلاقی اقدار اور مذہبی صداقتوں کی مطلقیت بھی شک کی نظر سے دیکھی جانے لگی۔ بیسویں صدی نے مطلقیت کو یک سرور رد کر دیا۔ اس کے نتیجے کے طور پر اس صدی کے تقریباً تمام اہم فلسفوں نے اقدار کی اضافیت پر زور دینا شروع کیا۔ اس ضمن میں مارکسزم، عملیت، برگساں کے فلسفے، وجودی فلسفے اور اہم عصر تاریخیف (Historicism) کا حوالہ دیا جاسکتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اب ہر اس نظام فلسفہ یا تصور کائنات پر سے ایمان اٹھ گیا ہے جو مطلق صداقت کا دعوے دار تھا۔ ہر فلسفے میں صداقت جزوی اور اضافی ہے۔ کوئی بھی ایک فلسفہ مطلق اقدار کا ناقابل تغیر نظام عطا نہیں کر سکتا۔ مطلقیت کے زوال کا سب سے زیادہ اثر مذہب پر پڑا، یا پھر ان فلسفوں پر جن کی بنیاد دھرم (تصور یا روح) اور ماڈے کی اس مطلقیت پر رکھی گئی تھی جو فیر سائنسی اور ادعائی تھی۔ دوسرا نتیجہ

یہ نکلا کہ اب محض ذہن یا محض مادے کو حقیقت مطلق مان کر کسی وحدتی فلسفے (Monism) کو قبول کرنا مشکل ہو گیا۔ اس دشواری نے سائنس اور فلسفے میں کثرتیت (Pluralism) کو فروغ دیا۔ اس نقطہ نظر کی رو سے کائنات کی ہر شے اور ہر مظہر بالذات حقیقت ہے۔ کائنات کی اصل حقیقت نہ مادہ ہے نہ ذہن بلکہ ایسی بے شمار اشیا اصل حقیقت کی تشکیل کرتی ہیں جو بنیادی طور پر غیر محین (Neutral) ہیں۔ ولیم جیمس نے یہ تصور پیش کیا اور پچھلے برسوں میں نو حقیقت (Neo Realism) و تنقیدی حقیقت (Critical Realism) اور منطقی اثباتیت نے اس تصور کے لیے سائنسی بنیاد فراہم کی۔ مادے اور ذہن میں وہ تضاد بھی نہیں رہا جو اب تک سمجھا جاتا تھا۔ مادہ اپنی آخری تحلیل میں توانائی ہے اور ذہن یا روح مادی یا عضویاتی قوانین کے تحت عمل کرتی ہے۔ ذہن طبعی دنیا سے آزاد اور ماورائیں بلکہ اس کا پابند ہے۔

دوسری سائنسوں کے ساتھ ہی بیسویں صدی میں ذہن کے مطالعے کا علم نفسیات کی صورت میں ایک باضابطہ تجربی سائنس بن گیا۔ فرائڈ اور اس کے اسکول تحلیل نفسی کے قبحین نے پہلی بار ہمیں ایک ایسی دنیا کی بھول بھلیاں کی سیر کرائی جو خود ہمارے اندر ابتدائے آفرینش سے چھپی بیٹھی تھی۔ شعور کے ساتھ لاشعور اور تحت الشعور بھی تجربے کا موضوع بنے، کائنات میں شعوری عمل کے ساتھ لاشعور کی بسیط و عمیق پنہائیاں بھی شامل ہو گئیں۔ تحلیل نفسی کی صداقتوں کو ابتدا میں جھٹلایا گیا کیوں کہ اس طریقہ کار سے نہ صرف بہت سے مروجہ عقائد و تصورات مجروح ہوتے تھے بلکہ مذہب پر بھی چوٹ پڑتی تھی۔ فرائڈ نے مذہب کو التباس (Illusion) قرار دیا۔ فن کے تمام اسالیب دبی ہوئی جنسیت کے اظہار کا ذریعہ قرار پائے۔ ان نظریات کے لیے ثبوت زندہ انسانوں کے خوابوں اور قدیم تہذیبوں کی دیو مالاؤں، اساطیر اور مذہبی قصص نے فراہم کیے۔ فرائڈ نے خوابوں سے لے کر دیو مال تک علامتی زبان کا سراغ لگایا اور علامتوں کی نئی تشریح کی۔ اس طرح ادب میں علامتیت (Symbolism) کی باضابطہ تحریک کو اشارہ عائد ہوا۔ لیکن اس کے اثر سے ادب کا دامن ہی مالا مال نہیں ہوا بلکہ انسانی ذہن کا تصور بھی بدل گیا۔ اب تو سودیت روس کے سائنس دان بھی تحلیل نفسی کی افادیت اور فرائڈ کے نظریات کی اہمیت کو تسلیم کرنے لگے ہیں، جو کچھ دن پہلے تک بورژوا نظریہ سمجھا جاتا تھا اب حقیقت کے عرفان کی طرف اگلا قدم مانا جانے لگا ہے۔ کچھ لوگ فرائڈ کے اثر کو جدید ادب کا غالب رجحان سمجھتے ہیں اور

علامتیت کو جدیدیت کی ہم عصر شکل مانتے ہیں۔ اس بیان میں کلی صداقت تو نہیں لیکن جزوی صداقت ضرور ہے کیوں کہ ادب میں جدیدیت کو فرائڈ اور علامتیت کی تحریک کو نظر انداز کر کے پوری طرح سمجھا نہیں جاسکتا۔

سائنسی انقلاب نے کائنات کو لامتناہی وسعت دے دی تھی۔ فرائڈ نے ذہن کی وسعتوں کو بے نہایت ثابت کر دیا۔ انیسویں صدی کی کائنات مکانی لحاظ سے بھی محدود تھی اور ذہنی لحاظ سے بھی صرف شعور کی سطح تک ہی پھیلی ہوئی تھی۔ اب انسان کا دائرہ علم خلا کی بے انتہا وسعتوں سے لاشعور کی گہرائیوں تک پھیل گیا ہے۔ قاصدے جتنے بڑھتے گئے، اتنے ہی سائنس کی کوشش سے گھٹتے بھی گئے۔ خلائی تسخیر کے ساتھ نفسی اعمال کی کھوج لگانے کا سلسلہ جاری رہا۔ یہ ایک طرف فتح بھی ہے اور دوسری طرف اس لامتناہی طور پر وسیع کائنات میں انسان کے وجود کے انتہائی بے مایہ اور حقیر ہونے کا ثبوت بھی۔ عقل اپنے زور میں جیسے جیسے تسخیر کائنات کر رہی ہے، ویسے ویسے اس کی حیرت میں بھی اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ 'ان عقلی فتوحات کا مدعا اور منہ کیا ہے؟ الکٹرانک اور کیونی کیشن انجینئرنگ کو آج تک دوسرے مٹی انقلاب سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ان شعبوں کی ترقی نے انسان کو پہلے کے مقابلے میں زیادہ طاقت ور اور مختار بنا کر بتائی کے خطرات کو بھی بڑھا دیا ہے۔ آج انسان کو فطرت سے اتنا خطرہ نہیں جتنا خود اپنے آپ سے ہے۔ آج انسان اپنے ذہن کا مقتول ہے، اور اپنی ذات کا خود قاتل۔ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ زمان و مکان کے اسرار تو روشن ہوتے جا رہے ہیں مگر انسان خود اپنے آپ سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ نفسیات کا علم اس کے ذہنی اختلال و امراض کا سراغ تو لگا سکتا ہے مگر اس کی ٹوٹی ہوئی شخصیت کو جوڑ نہیں سکتا۔ بغیر کسی زبردست معاشرتی انقلاب کے اپنے ذہن سے جلا وطن ہونے والا انسان اپنی تہذیب کی دنیا میں دوبارہ رس بس نہیں سکتا۔ انسان اپنی فتوحات کا مفتوح ہے اور اپنی عقل کا اسیر۔ ان عظیم الشان فتوحات کے سیلاب میں اصل مقصد کہیں گم ہو گیا ہے۔ اگر یہ تمام فتوحات انسان کے لیے نہیں تو کس کے لیے ہیں؟ اور اگر انسان ہی ان فتوحات کا مصدر ہے اور وہی ان کا مقصد اور مدعا بھی ہے تو پھر اسے از سر لوثی دنیاؤں میں بسانے کی بھی ضرورت ہے۔ انسان خود اپنے کو ڈھونڈھے، سمجھے اور پائے بغیر بے مقصد فتوحات میں کائنات کی بے مقصدیت اور زندگی کے اندھے احتجاج جبر سے آگے دیکھ ہی نہیں سکتا۔ عرفان آدمیت کے بغیر انسان اس تمام ترقی کے باوجود اپنی مکمل تباہی اور خاتمے کی طرف تیزی سے بڑھ رہا ہے۔

موت کی طرف اس تیز رفتاری سے دوڑنے کے بجائے ہمیں رک کر اپنے آپ پر بھی نظر ڈالنی چاہیے۔ اسی ایک نقطے کو مرکز مان کر ہم کائنات کی تصویر اور زندگی کی تفسیر کو معنی و مقصد کا رنگ دے سکتے ہیں۔ یہ مسئلہ جدید فکر میں موضوعیت (Subjectivism) کے رجحان کی شکل میں ظاہر ہوا۔

ہر زمانے میں سائنسی ترقی کے دو ہی محرکات رہے ہیں، تجارت اور جنگ۔ ہمارے عہد کی ساری تکنیکی ترقی ان ہی دو محرکات کے زیر اثر ہوئی ہے۔ پہلی جنگ عظیم نے تکنیکی ترقی کے نئے امکانات روشن کیے۔ یہ جنگ بڑی حد تک تکنیکی برتری سے لڑی اور جیتی گئی۔ دوسری جنگ تکنیکی ترقی کی اس منزل پر لڑی گئی جب پہلی جنگ کے آزمودہ کار ماہرین جنگ و آلات حرب نئی جنگ کے لیے تربیت پانے والے ایک مہندی کی تکنیکی مہارت کے مقابلے میں بھی بہت پیچھے رہ گئے تھے۔ دوسری جنگ ہی میں پہلی بار جوہری توانائی کے بے پناہ معجزے تجاوی کی صورت میں آشکار ہوئے۔ یہ تجاوی انسانی عقل کی فتوحات پر مبنی رجحانیت کے لیے درسِ عبرت تھی۔ انیسویں صدی تک اس تہذیب کاری کا تصور بھی محال تھا۔ اس لیے اس صدی کے آخری نصف کے فلسفے اور بیسویں صدی کے ابتدائی دہوں میں پیدا ہونے والے مکاتیب خیال مثلاً افادیت، عملیت و جدیدیت، مادیت، انسان کے مستقبل اور سائنسی ترقی پر ایمان رکھنے والے رہائی فلسفے تھے۔ دوسری جنگ کے ظن سے جس فلسفے نے جنم لیا، وہ ان کے برخلاف غیر رجحانی اور حقیقت پسندانہ فلسفہ تھا۔ اس جنگ میں اس مفکرین کو جلا وطن ہونا پڑا جو فلسفے کا مقصد یہ سمجھ رہے تھے کہ اسے سائنس کے لیے مفہوم عقل بنیاد فراہم کرنی چاہیے۔ منطقی اثباتیت کے دینا ناسکوں کے شرمین باری جرمنی کی غیر سائنسی نسل پرستی، ورناسٹزم کے خوف سے بھاگ کر برطانیہ و امریکہ چلے گئے، وہ لوگ جس سائنس کو فلسفے کی بنیاد پر کھڑا کرنا چاہتے تھے، حکمرانوں کی ہوس اقتدار کا آلہ کار بن گئی تھی اور ان کی زندگی آزادی اور تحقیقات کی کوئی ضمانت نہیں دے سکتی تھی۔ اس وقت فرانس میں جو نازی جرمنی کی بربریت سے ایک وسیع قید خانہ بنا ہوا تھا، حرمانت کی تحریک شروع ہوئی۔ یہی تحریک ہمارے عہد میں وجودیت کے فلسفے کا نقطہ آغاز بنی۔ اس جگہ وجودیت کے فلسفے کی تفصیلات میں جانے کی گنجائش نہیں لیکن اس کی اہم خصوصیات کا ذکر ناگزیر ہے کیوں کہ ہمارے عہد کی جدیدیت کا تذکرہ اس فلسفے کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔

فلسفہ وجودیت کا موضوع انسانی وجود ہے۔ پرانے فلسفوں میں انسان کی بنیاد کسی نہ کسی ایسے جوہر پر رکھی گئی تھی جو تمام انسانوں میں مساوی طور پر پایا جاتا ہے۔ افلاطون سے بیسویں صدی

کے آغاز تک عقل کو اس جوہر کا مرتبہ حاصل رہا۔ وجودیت کے نزدیک انسان محض عقل نہیں اور نہ وہ کوئی ایسے جوہر سے عبارت ہے جو ہر انسان کو بنیادی طور پر دوسرے انسانوں ہی کا ایک حصہ بنادے۔ انسانی فرد اپنی ذات میں ایک مستقل وجود ہے جو عقلی اور غیر عقلی عوامل سے تشکیل پاتا ہے۔ جذبات، خواہشات، جبلتیں، اور اردہ سب کے سب غیر عقلی عناصر ہیں۔ انسان پر اپنے وجود کا مکمل انکشاف بحران (Crisis) میں ہوتا ہے۔ اس وقت اسے آزادانہ فیصلہ کرنا پڑتا ہے۔ یہ فیصلہ عقل نہیں کرتی بلکہ انسان کا پورا وجود کرتا ہے، یہی فیصلہ اس کے وجود کے آئندہ امکانات کو بروئے کار لاتا ہے۔ آزادی انسانی فطرت کا وہ جوہر ہے جسے وجود کہیں باہر سے حاصل نہیں کرتا بلکہ اس کا لائیک تقاضا ہوتا ہے۔ انسان کی اصل عدم ہے کیوں کہ عدم ہی پوری آزادی دے سکتا ہے۔ اگر ہم وجود کو پہلے سے متعین کر دیں تو وہ پابند ہو جائے گا اور آزادی ختم ہو جائے گی۔ ہستی ہمیشہ متعین ہوتی ہے اور نیستی غیر متعین اور نامحدود ہوتی ہے۔ نیستی ہی آزادی کا سرشمہ ہے اور تخلیق کا منبع۔ انسان وہ بننا چاہتا ہے جو وہ نہیں ہے۔ اس طرح آزادی تخلیقی تو مائی بن جاتی ہے۔ تمام کائنات میں ہمیں انسانی وجود ہی ارادے اور انتخاب کی مکمل آزادی کے جوہر سے مال مال نظر آتا ہے۔ یہ خصوصیت دوسرے موجودات کو نصیب نہیں۔ اس طرح انسان کو اور جان داروں پر فوقیت حاصل ہو جاتی ہے کیوں کہ دوسرے حیوانات آزادی، ارادے اور انتخاب کے جوہر سے بے بہرہ ہیں، اسی لیے وہ خلاق نہیں۔ سارتر کے الفاظ میں "انسان ہر لمحہ اپنی تخلیق آزادانہ کرتا ہے۔" کچھ وجودی مفکر خدا ہیں اور کچھ خدا کو مانتے ہیں لیکن خدا کو ماننے یا نہ ماننے سے انسانی وجود پر زیادہ اثر نہیں پڑتا۔ یہ وہی رویہ ہے جو مہاتما بدھ نے خدا کے مسئلے میں اختیار کیا تھا۔ بدھ کے نزدیک خدا کا وجود یا عدم وجود انسانی دکھ کے مسئلے کو حل نہیں کرتا۔ وجودیت کے نزدیک خدا کے ہونے یا نہ ہونے سے انسانی وجود کو درپیش بحران کرب، دہشت، عدم سے قریب تر ہونے کا احساس، مکمل آزادی اور انتخاب کرنے کی مشکل حل نہیں ہوتی۔ اس لیے میرے نزدیک وجودی فلسفے کو خدا پرستی اور دہریت کے خانوں میں تقسیم کرنا محض سطحی اختلاف کو اہمیت دینے کا نتیجہ ہے۔ کرسچن کے گارڈ کا خدا عیسائیت کا خدا ہوتے ہوئے بھی عیسائیوں کے لیے قابل قبول نہیں، اسی طرح یاسپرس (Jaspers) کا "ماورائے مذہبی عقیدے کا فعال وجود حقیقی (خدا) نہیں بلکہ ایک مابعد الطبعیاتی حقیقت ہے۔ ہائیڈیگر کا مسلک غیر جانب داریاں نہ ہے لیکن اسے خدا کی کوئی خاص ضرورت بھی محسوس نہیں ہوتی۔ سارتر خدا کے وجود کا علانیہ منکر ہے کیوں

کہ خدا کو ماننے سے انسان کی آزادی ختم ہو جاتی ہے۔ وہ آزادی کو خدا پر قربان کرنے کے لیے تیار نہیں۔ مارسل (Gabriel Marcel) نے دوسرے وجودی مفکرین کے برخلاف بحران کے بجائے سماجی تعلق (Social Communion) کو اپنی وجودیت کا نقطہ آغاز قرار دیا ہے۔ لیکن اس کا فلسفہ دوسروں سے مختلف ہے۔ وہ عیسائیت اور اس طرح مذہب کو وجودیت کی بنیاد پر استوار کرنے کے حق میں ہے۔ لیکن مارسل کا اثر دوسرے وجودی مفکرین کے مقابلے میں بہت ہی کم رہا ہے۔ علمی حلقوں میں یا سپرس اور ہائینڈیگر کو جو وقعت حاصل ہے وہ سارتر اور مارسل کو حاصل نہیں لیکن سارتر نے جدید ذہن کو زیادہ متاثر کیا ہے۔ فنون لطیفہ، ادب اور سیاسی تحریکوں میں سارتر کی شخصیت دوسرے وجودیوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ بااثر رہی ہے۔ اس ضمنی اختلافات سے قطع نظر وجودیت بحیثیت مجموعی اپنی تمام مختلف النوع تفسیروں میں انسانی وجود ہی کو مرکزی مسئلہ مانتی ہے۔ اس سے پہلے کبھی کسی فلسفے نے انسانی وجود کو اتنی اہمیت نہ دی تھی۔

وجودیت موضوعی فلسفہ ہے۔ لیس وجودیت کی موضوعیت پرانے عینیت پسند فلسفیوں اور مناسب طور پر برکلی کی موضوعیت سے بالکل مختلف ہے۔ برکلی کی موضوعیت خیال یا ذہن کو عمل حقیقت مان کر تمام کائنات کو حلقہ رام خیال جانتی ہے۔ وجودیت اس یعنی موضوعیت کو ایک سرور کردہ جاتی ہے۔ وجودیت کائنات کو داہرہ نہیں قرار دیتی بلکہ ایک معنی میں انسان کے ارضی اور جسمانی وجود ہی کو سب کچھ مانتی ہے۔ بحران، دہشت، موت کا تجربہ، ارادے کی اور انتخاب کی آزادی یہ تمام مسائل اس دنیا کے مسائل ہیں، کسی ماورائے ارض جنت یا دوزخ کی زندگی کے مسئلے نہیں۔ وجودیت کہتی ہے کہ ہمیں اس کائنات کو با معنی بنانے کے لیے اور زندگی کو مقصدیت عطا کرنے کے لیے اپنی فکر کا آغاز انسانی وجود سے کرنا چاہیے۔ ہر فرد کو اپنے وجود اور اس کے مسئلہ کا براہ راست جو تجربہ حاصل ہوتا ہے یہی معتبر اور یقینی تجربہ ہے۔ اس کے مقابلے میں اور تمام ذرائع علم پایہ اعتبار کے لحاظ سے ضعیف ہیں۔ اس نقطے سے چل کر ہم کائنات میں انسان کے منصب، عمل اور مقصد کو سمجھ سکتے ہیں۔ اس حد تک وجودیت ڈیکارٹ کے مسلک کو قبول کرتی ہے جس کے نزدیک کائنات کی ہر شے مشتبہ ہے بجز فکر کرنے والے نفس کے۔ وجودیت میں فکر کرنے والے نفس کی جگہ پورا انسانی وجود لے لیتا ہے۔ اس لیے یہ فلسفہ ڈیکارٹ کی عقلیت کو قبول نہیں کرتا جو عقل کو جوہر انسانی کا جوہر مان کر چلتا ہے۔ وجودیت عقل کی برتری اور اسی کے سب کچھ ہونے کی منکر ہے۔ اس لحاظ سے یہ مخالفت عقلیت فلسفہ ہے،

یہاں وجودیت برعکس کے فلسفے کے بنیادی اصول کو مان لیتی ہے، جو عقل کو حقیقت کے عرفان کا مکمل وسیلہ مانتا ہے اور ایک خود آگاہ جبلت یعنی وجدان کو کائنات کے عرفان کا مکمل ذریعہ سمجھتا ہے۔ برعکس کا وجدان یا وجودیت کا تجربہ وجود ایک حد تک متصوفانہ کشف کے ہم معنی بن جاتے ہیں لیکن اس کشف کا مصدر مادرائے ارض و انسان نہیں، بلکہ وجود انسان ہی ہے۔ وجودیت عقل کو پوری طرح رد نہیں کرتی بلکہ عقل، عقل کے حاصل کردہ نتائج اور سائنسوں کو ان کا مناسب مقام دیتی ہے۔ وجودیت زندگی کا فلسفہ ہے جو 'بالقوہ' کو مفروضہ مان کر 'بالفعل' کو حقیقت اصلی قرار دیتا ہے۔ بالفعل ہر لمحہ متغیر بھی ہے اور خالق بھی۔ وجودیت انسانی فرد کی مکمل آزادی، تخلیقی قوت اور کائنات کی تشکیل میں اس کے عمل کو ہی زندگی کی اصل مانتی ہے۔ اس فلسفے میں ایک طرف تو فرد پہلی بار ہمیں موضوع فکر بننا نظر آتا ہے، اور دوسری طرف انہی کا نیت کا وہ تصور بھی ابھرتا ہو دکھائی دیتا ہے جو غیبی، آدرش پرستانہ، رجائی یا متصوفانہ نہیں بلکہ واقعی اور حقیقی ہے۔ فرد نا قابل تفسیر اور آزادی سے اپنی تخلیق کرتا ہوا وجود ہے، جسے اپنے عرفان ہی سے کائنات کا عرفان اور عسری مسائل کی آگہی حاصل ہوتی ہے۔ یہ فلسفہ پرانی معروضی انسانی دوستی کو رد کر کے موضوعی انسان دوستی کے فلسفے کو متعارف کراتا ہے (یا سپرس اور سارتر)۔ سارتر جو انسانی آزادی کا سب سے بڑا نقیب ہے، اس کی ذمہ داری پر بھی اتنا ہی زور دیتا ہے۔ سارتر کے یہاں آزادی وابستگی (Commitment) اور ذمہ داری بن جاتی ہے۔ فرد کی آزادی اسے نہ صرف اپنے ہر فیصلے اور عمل کا پوری طرح ذمہ دار گردانتی ہے بلکہ دوسرے انسانوں کی زندگی اور تقدیر کا بھی ذمہ دار ٹھہراتی ہے۔ کچھ لوگ وجودیت کو بے مہار آزادی کا فلسفہ سمجھتے ہیں، اور اسے انارکی و سماج پر فرد کی فوقیت و برتری کا نقیب سمجھتے ہیں۔ لیکن معترضین آزادی سے وابستہ ذمہ داری اور فرض کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ وجودیت خود کہتی ہے کہ فرد کی تشکیل دوسرے افراد انسانی کے ساتھ رابطہ قائم کرنے، اشتراک اور تعاون سے ہوتی ہے۔ فرد افراد انسانی کے مجموعے کا لینک جز ہے۔ اسی لیے سارتر نے ہر اہم سیاسی بحران میں وہ آواز اٹھائی جو تمام بنی نوع انسان کے حق میں تھی۔ نازیوں کے خلاف انسانیت کا تحفظ، الجیریا میں فرانس کے مظالم کے خلاف احتجاج، ویت نام میں امریکی مظالم و بحیثیت کا آزادی کش رویہ، ہر موقع پر سارتر کی آزادی نے انسانوں کو ان کی ذمہ داری یا دولائی ہے۔ اگر کوئی شخص آزادی کو ناوابستگی (Non-Confirmism) کا ہم معنی سمجھتا ہے، تب بھی اس پر ہر حال میں یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ خود اپنی تشکیل کے

لیے تمام انسانوں کی آزادی کا تحفظ کرے اور ہر اس قومی اور بین الاقوامی حکومت کے خلاف آواز بلند کرے جو انفرادی یا اجتماعی سطح پر انسان کی آزادی کو سلب کرنے کے ور ہے ہو۔

ہمارے ادب پر وجودیت کے فلسفے کا براہ راست اثر کم پڑا ہے لیکن ہماری فکر میں وہ عناصر جو وجودیت کی تشکیل کرتے ہیں بالواسطہ اور غیر شعوری طور پر خود بہ خود شامل ہو گئے ہیں کیوں کہ وجودیت حقیقی معنوں میں آج کا فلسفہ ہے۔ ہاین مان (Heinman) کا خیال ہے کہ وجودیت اب مستقل نظام فلسفہ کی حیثیت سے قابل قبول نہیں رہی لیکن اس میں آج کے حالات کو سمجھنے کے لیے جو بنیادی صداقتیں ملتی ہیں، وہ اس فلسفے کی مقبولیت کی آج بھی ضامن ہیں۔ وجودیت پرانے نظام ہائے فکر کی طرح کوئی مکمل اور مربوط نظام ہے بھی نہیں۔ جب انسانی وجود ہی قطعی اور مکمل نہیں بلکہ متغیر، خلاق اور آزاد ہے تو کوئی بھی فلسفہ جو زندگی کا سچا اور نمائندہ فلسفہ ہو قطعیت اور مطلقیت کی بات کر کے اگلے امکانات کو مسدود نہیں کر سکتا۔ سارتر کی وابستگی، وابستگی کی انتہائی شکل ہے، وہ مسائل کی اور وقتی ادب (Engaged Literature) کا بھی قائل رہا ہے۔ جدید ادب کی پیش تر تحریکوں نے وجودیت کے فلسفے سے کسب لور کیا ہے، امریکہ کی Beat Generation اور برطانیہ کے ناراض ادیب وجودیت کے فلسفے سے قریب تر ہیں لیکن وجودیت کا اثر ان ہی تک محدود نہیں، آج کی تقریباً ہر ادبی تحریک اور رجحان میں جاری و ساری ہے کیوں کہ جن محسوسات کو وجودیت نے فلسفہ کی شکل دی وہ ہم سب کے تجربے کا جز ہیں۔ یہ سمجھنا کہ ہندوستان کے ادب میں جدیدیت اور وجودیت در آمد کیے ہوئے سیلانات ہیں، ادب کے ساتھ بھی نا انصافی ہے اور ان معاصر رجحانات کے ساتھ بھی زیادتی جو تمام کرۂ ارض کے انسانوں کو فکری طور پر متحد کرتے ہیں۔ فرد پر زور، اور موضوعی یا داخلی رجحان ہمارے جدید ادب کا خاصہ ہے، اس کے ساتھ آزادی اور نا وابستگی پر بھی زور دیا جاتا ہے۔ یہ نتیجہ ہے خود ہمارے ملک میں مروجہ اقدار و عقائد کی شکست اور بڑھتی ہوئی تشکیک کا۔ وجودی فلسفہ جدید ادب کا سرچشمہ نہیں بلکہ محض اس کے غالب رجحانات کی تصدیق ہے۔ غلطی سے ہمارے یہاں آزادی کو وسیع تر انسانی وابستگی کے بھی مفاز سمجھا جاتا ہے، آج کا ادیب ہر سیاسی نظریے اور مروجہ نظام فکر سے غیر مطمئن ہونے میں تو حق بہ جانب ہے لیکن ادب کی مقصدیت اور انسانیت سے اس کی غیر مشروط وابستگی کا انکار کرنے میں غلطی پر ہے۔ فرد کا تجربہ اگر فرد ہی تک محدود رہے اور ابلاغ ختم ہو جائے تو ایسے تجربے اور اس کے اظہار کی معنویت ختم ہو جاتی ہے۔ ادب زندگی کو لا یعنی نہیں بناتا بلکہ لا یعنی

میں بھی معنی ڈھونڈتا ہے۔ یہ کام ابداع کی شرائط کی تکمیل کے بغیر ممکن نہیں۔ اشکال اور عدم ببداع اچھے ادب کو جنم نہیں دے سکتا۔ فرد کے ذاتی تجربے کی بنیاد اسی زمین پر ہے جس پر ہمارے ایسے ربوں نشان رہتے ہیں اور ان کے تجربات ہمارے تجربات سے بہت زیادہ مختلف نہیں۔ ہم اپنے ذاتی تجربات کے وسیع سے ان کے تجربات کو بھی اظہار کا جامہ پہناتے ہیں۔ معنی کی تلاش میں فرد کی ذات تنہا نہیں۔ اسی کے ساتھ غیر مشروط آزادی بھی ختم ہو جاتی ہے۔ اگر ادیب کی آزادی انسانیت کی نجات کا ذریعہ نہیں تو اس آزادی کے کوئی معنی نہیں۔ وجودیت ان نکات کی تشریح کرتی ہے۔ معاصر فلسفوں اور رجحانات سے بے خبر جدیدیت ایک بے مہار رجحان، ایک بے معنی اظہار اور انارکی بننے کے خطرے سے ہر وقت دوچار رہتی ہے۔ سیاسی اور سماجی مسائل ادب میں شجر ممنوع نہیں۔ جو ادیب محض ذاتی اور داخلی تجربات کے اظہار کو کافی سمجھتے ہیں یہ بھول جاتے ہیں کہ ہمارا ذاتی تجربہ بھی آج کی دنیا میں سیاسی اور سماجی تجربہ ہی ہوتا ہے جو وسیع تر مسائل کو سمجھنے کے لیے زینے کا کام دیتا ہے۔ جدیدیت کے ان خطروں سے آگاہی بھی لازمی ہے ورنہ جدیدیت ایب خواب پریشاں بن سکتی ہے جس کے لیے یہ کہا جائے کہ "اک معمر ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا" جدیدیت معاصر حقیقت کو سمجھنے اور سمجھانے کا وسیلہ ہے، غمہ نہیں۔

انسان جس طرح مختلف سیاسی نظاموں اور فلسفوں کی قطعیت سے اپنے آپ کو مکمل طور پر وابستہ کر کے تباہی کے دہانے تک پہنچا ہے، اس کا تقاضا ہے کہ ہم کسی بھی نظام فکر کو قطعی اور مکمل سمجھ کر اپنی عقلی اور وجودی آزادی، اس پر قربان نہ کر دیں۔ ہر عہد اپنا فلسفہ خود تراشتا ہے۔ یہ فلسفہ محض سائنس عقل کی پیداوار نہیں ہوتا بلکہ پورے انسانی وجود اور تاریخی دور کا تقاضا ہوتا ہے۔ کل کا فلسفہ آج کا فلسفہ نہیں بن سکتا۔ پرانے فلسفوں سے ہم حقیقت کو سمجھنے کے لیے اصول اور طریقہ کار تو مستعار لے سکتے ہیں مگر ان کو کلی طور پر قبول نہیں کر سکتے کیوں کہ زندگی کے ساتھ تمام اقدار بھی تغیر پذیر ہیں۔ بیسویں صدی سے پہلے اقدار کو مستقل، مقدس، ناقابل تغیر اور مطلق مانا جاتا تھا۔ ایک طرف سائنسی فکر اور مادیت کے فلسفے نے، دوسری طرف ارتقائی نظریے نے اور تیسری طرف موضوعی فلسفیانہ رجحانات نے اقدار کے تقدس اور ابدیت کو ختم کر دیا۔ اس سلسلے میں اہم نکتہ یہ ہے کہ فلسفہ اقدار صحیح معنوں میں ہمارے عہد ہی میں پیدا ہوا۔ اس سے پہلے ہمیں اقدار کا ذکر ملتا ہے مگر ان کی واضح تعریف اور مبسوط بحث نہیں ملتی۔ اقدار کے فلسفے کا تجربی بنیاد پر حصولی (A Posteriori) اصولوں کی روشنی میں باضابطہ نظریے کی حیثیت سے وجود

میں آتا خود اس بات کی علامت ہے کہ پچھلے اقدار میں اقدار کو حضوری یا وہی (A Priori) سمجھ کر ناقابل بحث مان لیا گیا تھا۔ اقدار کے مسئلے کی سنگینی کا جوا احساس ہمارے عہد کو ہوا، اس سے پہلے کبھی نہیں ہوا تھا۔ انیسویں صدی تک ایک نظام حیات و فکر مستقل اور ناقابل تغیر حقیقت کی حیثیت رکھتا تھا جس کی اپنی اقدار تھیں، جو تھوڑے بہت تغیر کے ساتھ پوجی اور برتی جاتی تھیں۔ اقدار کا بحران بیسویں صدی میں شدت سے محسوس کیا گیا۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ نتائج (عملیت)، جدلیاتی مادیت، سائنسیت، تاریخت، ارتقائیت، وجودیت، منطقی اثباتیت، حقیقت اور نفسیاتی تحلیل و لسانیاتی تحلیل کے مکاتب نے اس مسئلے کی سنگینی کو محسوس کرتے ہوئے اس کا پورا تجزیہ کیا۔ سب کا اس پر اتفاق ہے کہ اقدار مطلق نہیں، اضافی ہیں، ابدی نہیں، متغیر ہیں، جامد نہیں، متحرک ہیں، پتھر کے بت نہیں فعال ہیں۔ ہر زمانہ اقدار کو ایک نئی معنی دیتا ہے اور ہر تہذیب کی قدروں کے معانی کا تعین معاصر عہد کے تقاضوں سے ہوتا ہے۔ وجودیت بھی قدروں کی اضافیت ہی کا فلسفہ ہے۔ یہاں میں ایک بات بطور خاص عرض کرنا چاہتا ہوں۔ کچھ لوگ یہ کہتے ہیں کہ ہمارے عہد میں اتنے سارے فلسفے ہیں کہ کسی ایک فلسفے ہی کو اس عہد کا نمائندہ فلسفہ ماننا مشکل ہے۔ لیکن حقیقت میں وجودیت اور جدلیاتی مادیت کے علاوہ جتنے بھی فلسفے ہیں وہ سب کے سب فلسفیانہ اور سائنسی طریق کار کی توضیح و تشریح کرتے ہیں۔ انسانی وجود اور اس کے مسائل کو بہت کم چھوٹے ہیں۔ منطقی اثباتیت ہو یا لسانیاتی تحلیل، جدید حقیقت ہو یا تنقیدی حقیقت یہ تمام فلسفے سائنس کے زیر اثر فلسفے میں سائنسی طریق کو اپنانے اور فلسفیانہ مسائل کو حل کرنے کے تجربی راستے پر زور دیتے ہیں۔ یہ تمام فلسفے سائنسی فکر اور سائنسی رویے کی نشاندہی کرتے ہیں اور اس حد تک جدیدیت کے ہم عصر تصور کی سائنسی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ ان کو نظر انداز کرنا اور جدیدیت کی تشکیل میں ان کے کارنامے کو نہ ماننا لالچ ہوگا۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی کتب خیال انسانی وجود اور اس کے مسائل کو نہیں چھوٹا۔ عملیت اب حقیقت کی نئی تفسیروں میں بالکل ضم ہو چکی ہے، وجودیت ہی وہ واحد فلسفہ ہے جس نے دوسری جنگ کے بعد کے اس انسان کو سمجھنے کی کوشش کی ہے جو موجودہ بحران میں اپنے آپ کو ڈھونڈنا، سمجھنا اور باقی رکھنا چاہتا ہے۔ اسی کے ساتھ یہ بات بھی اہم ہے کہ وجودیت پرانے نظام ہائے فلسفہ کی طرح کوئی مستقل اور جامع نظام حیات نہیں، بلکہ صرف ایک رویہ اور ایک طرز احساس و فکر ہے۔ وجودیت کا فلسفہ نادائستگی کے لیے بھی جواز فراہم کرتا ہے بشرطیکہ یہ نظریاتی جوا بنگل

انسانیت کے ساتھ وسیع تر وابستگی کے حق میں جائز ہو۔ وجودیت کے علاوہ اگر کوئی دوسرا فلسفہ اس صدی میں انسانی وجود کے مادی اور ارضی مسائل کے حل کا راستہ بتاتا ہے تو وہ جدلیاتی مادیت ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ سارتر، پادجوہ اس کے کہ کمیونسٹوں نے اسے رجعت پسند، بورژوا، انفرادیت پرست اور قنوطی ہونے کا بار بار ملزم گردانا ہے، جدلیاتی مادیت اور وجودیت کو ہم آہنگ کرنے پر زور دیتا ہے۔ اس نے اپنے مقالے (The problem of method) طریق کار کا مسئلہ میں واضح طور پر لکھا ہے کہ وجودیت کے لیے جدلیاتی مادیت ہی بنیادی طریقہ کار فراہم کر سکتی ہے۔ یہ دونوں فلسفے انسان دوستی کے فلسفے ہیں اور انسانیت کی فلاح چاہتے ہیں، وجودیت کا زور فرد پر ہے اور جدلیاتی مادیت سماج پر کیا لیکن مقصود دونوں کا زیادہ مختلف نہیں۔ ایک کا راستہ غیر عقلی ہے، دوسرے کا عقلی۔ جدلیاتی مادیت میں یہ خطرہ ہے کہ اس کے شرعین ادعائی انداز فکر اختیار کر کے اسے مذہبی فلسفوں کا تقدس اور مطلقیت عطا کرنا چاہتے ہیں، جو خود اس فلسفے کی روح کے مغایر ہے۔ وجودیت میں یہ خطرہ ہے کہ آزادی کی تھنڈ تعبیر فرد کو سماج سے بالکل بے تعلق کر کے ان تمام اقدار کی نفی کے راستے پر لے جاسکتی ہے جو انسان کے لیے معزز و محترم ہیں۔ جدیدیت ان دونوں خطروں سے اسی وقت بچ سکتی ہے جب کہ اس کا راستہ اعتدال و توازن کا ہو۔

ان ہم عصر رجحانات کے جائزے کے بعد ہم اپنے عہد کی جدیدیت کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ جدیدیت کوئی قطعی، مستقل، مکمل اور جامد تصور نہیں، یہ ایک تخلیقی عمل ہے جس میں زمانہ اور انسان برابر کے شریک ہیں۔

سائنس کے دور میں سائنسی فکر اور رویے کی مخالفت قدامت پسندی اور ادعائیت ہے۔ ہمیں عقل اور تجربے کے معاملات میں سائنسی رویہ اپنانا چاہیے۔ یہی ہمارا امتیازی طریق کار ہوگا۔ اس بنیاد پر ہم اپنے عہد کے مسائل کا عرفان حاصل کر سکتے ہیں، اس منزل پر ہمیں عرفان ذات کو عرفان کائنات کا زینہ بنانا ہوگا۔ انسانی وجود بند کر رہے نہیں، جس میں داخل ہونے کے بعد آدمی اسی میں محصور ہو کر اور گھٹ کر رہ جائے، بلکہ یہ ایسی کھلی ہوئی دنیا ہے جس سے دوسرے افراد انسانی کے وجود اور کائنات کے تمام مظاہر تک راستے جاتے ہیں۔ جدیدیت کی موضوعیت سائنسی معروضیت کی راہ میں حائل نہیں ہوتی بلکہ اس کے لیے رہبری کرنے والی روشنی بھی مہیا کرتی ہے۔ جدیدیت کا ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ ہم ان تمام فرسودہ اور مردہ اقدار کو رد کر دیں جو انسانیت کی بقا اور ترقی کے راستے میں کشتوں کے پٹے کھڑی کرتی ہیں۔ سماجی، معاشی، اخلاقی اور سیاسی قدروں کی اضافیت

ہمیں بتاتی ہے کہ وہ تمام جاگیردارانہ، سرمایہ دارانہ اور غلامانہ اقدار جو انسان پر انسان کے ظلم و فرد کی آزادی اور تخلیقی قوت کو قید کرنے کی حامی ہیں اور ساتھ ہی گرتے، ٹوٹتے، بکھرتے اور مرتے ہوئے سماجی ڈھانچے کو برقرار رکھنے کی بھرمانہ کوشش میں معادن ہوتی ہیں، ان سے نجات حاصل کی جائے لیکن اس نجات کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ ہم اپنی تہذیبی میراث و روایات کو بھی یک سر ترک کر دیں جو جدیدیت کے تخلیقی عمل کے دھارے میں انسانی تہذیب کے آغاز سے ترقی کے راستے پر رہبری کرنے میں سرگرم رہی ہیں۔ ان صالح روایت کا خون آج بھی ہمارے وجود میں رواں ہے۔ ایسی روایات کا تسلسل ہمیں کل زمان و مکان سے جوڑتا اور ہمارے انفرادی وجود کو وسعت عطا کر کے لامتناہی بناتا ہے۔ جدیدیت ادعائیت کی دشمن ہے۔ ادعائیت اپنی اور دوسروں کی آزادی کو سلب کرنے کا نام ہے اسی جدیدیت ادعائیت سے ہمیشہ برسرِ پیکار رہتی ہے۔ ادعائیت کو رد کرنے کا دوسرا نام نظریاتی نادبستگی ہے لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم ہر نظریے کی صداقت سے بھی منکر ہو جائیں۔ آج کا رویہ بڑی حد تک انتخابی (Eclectic) ہے، ہمیں مختلف نظریات کی جزوی صداقتوں کو اخذ کر کے اپنا رویہ متعین کرنا ہے۔

جدیدیت کی تعریف ممکن نہیں۔ لیکن جدیدیت کی تفسیر ممکن ہے۔ اگر کوئی شخص جدیدیت کے چند ابعاد کا تعین کرتا ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ جدیدیت کو بھی کوئی مطلق تصور قرار دیتا ہے۔ میں نے جدیدیت کے جن اساسی عناصر کا تجزیہ کیا ہے ان میں کسی بیشی کی گنجائش ہر حالت میں رہتی ہے۔ جدیدیت کا کوئی بھی شارح میرے نقطہ نظر سے اختلاف کر سکتا ہے، اور اسے اس کا پورا حق ہے کیوں کہ ادب میں جدیدیت کسی باضابطہ تحریک، ناکھ عمل یا منشور کے تابع نہیں بلکہ اس کی بنیاد انفرادی احساسات، تجربات اور ہم عصر حقیقت کے براہ راست تجربہ کرنے اور برتنے کی انفرادی کوششوں پر ہے۔ جدیدیت کسی ایک فکری دھارے کا نام نہیں بلکہ اس میں بہت سے مختلف اور متضاد سمتوں میں بہتے ہوئے دھارے بھی شامل ہیں، جو کبھی آگے لے جاتے ہیں، کبھی پیچھے، کبھی ایک مثبت عمل بن جاتے ہیں اور کبھی محض منفی رد عمل۔ جدیدیت ان سب کو قبول کرتی ہے لیکن اگر ہم جدیدیت کو ایک ارتقا پذیر عمل کا تسلسل سمجھتے ہیں تو مستقل طور پر پیچھے کی طرف ہٹتے رہنے اور منفی رد عمل ہی کو سب کچھ سمجھنے کا نام کچھ اور ہوتا ہو، جدیدیت نہیں ہو سکتا۔ یہ تو صحیح ہے کہ آج اقدار کا کوئی واضح تصور نہیں اس لیے کہ اقدار خود شکست و ریخت کے عمل سے دوچار ہیں لیکن ہر ادیب اور دانش ور کے ذہن میں ایسی چند اقدار کا تصور ضرور ہوتا

ہے جو اس کے خوابوں کو حقیقت میں ڈھالنے کے لیے بے چین رہتی ہیں۔ ان اقدار کا رشتہ ہمارے اپنے ملک اور تہذیب کی زندہ، فعال، صحت مند اور ترقی پذیر روایات سے بھی ہے اور علمی تہذیب کی ان روایتوں سے بھی جنہیں ہم انسان دوستی کی روایات کہہ سکتے ہیں اور جو کل عالم انسانیت کا مشترکہ ورثہ ہیں۔

روایت سے رشتہ قائم رکھنے کے باوجود ہر زمانے کی جدیدیت روایت سے انحراف بھی کرتی ہے۔ اگر روایت کو جوں کا توں قبول کر لیا جائے تو انسان اور تہذیب کی تخلیقی قوت اور قدر گری کے عمل سے انکار لازم آئے گا۔ روایت سے انحراف کسی روایت کی توسیع بھی بن سکتا ہے اور اس سے مکمل بغاوت بھی۔ اگر روایت سے انحراف کا عمل جاری نہ رہے تو پھر ہم جدیدیت کے لیے کوئی جواز نہیں پیش کر سکیں گے۔ جدیدیت روایات کی توسیع بھی کرتی ہے اور نئی اقدار کی تشکیل بھی۔ ترقی پسند تحریک اپنے زمانے کی جدیدیت ہی کا اظہار تھی۔ جب تک اس تحریک پر انتہا پسندی اور ادعائیت کا غلبہ نہیں ہوا تھا اس تحریک نے آج کی جدیدیت کی طرح اپنے اندر مختلف رجحانات اور دھاروں کو سموئے رکھا۔ مارکس اور فرائڈ دونوں کے اثرات اس دور میں نمایاں رہے، سماجی تہذیبوں کی ضرورت کے ساتھ ہیئت اور مواد میں نئے نئے تجربوں پر بھی زور دیا گیا۔ لیکن آہستہ آہستہ یہ تحریک دو مختلف دھاروں میں بٹ گئی۔ وہ دھارا جو سماجی تہذیبی پر زیادہ زور دیتا تھا، سیاست کا آئینہ کار بن گیا، اس نے شعور کو فن پر، سماجی اقدار کو جمالیاتی اقدار پر اور مواد کو ہیئت پر ترجیح دی۔ دوسرا دھارا فرائڈ کے زیر اثر لاشعور، ہیئت کے نئے تجربات، انفرادیت، داخلیت اور موضوعیت کے نام پر سماجی مسائل سے کٹ گیا۔ دونوں دھاروں نے اپنا توازن کھو دیا کیوں کہ دونوں کے مناسب اور متوازن احتراز ہی سے جدیدیت کی صحیح تشکیل ہو سکتی تھی۔ پہلا دھارا ترقی پسند تحریک کے آخری دور میں غالب رہا، اور دوسرا دھارا حلقہٴ ارباب ذوق اور ہیئت پرستوں کے ہاتھوں ابلاغ پر ابہام کو اور فن کو زندگی پر ترجیح دینے لگا۔ دونوں افراط و تفریط کا شکار ہو گئے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ آج کی جدیدیت اس دوسرے دھارے کی ہی توسیع ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ آج ادب میں جدیدیت دونوں ہی دھاروں کے احتراز سے عبارت ہے۔ ایک لحاظ سے ہم اسے ترقی پسندی کی توسیع بھی کہہ سکتے ہیں کیوں کہ صحیح ترقی پسندی اپنے وسیع تر مفہوم میں جدیدیت ہی کے عمل کی نشان دہی کرتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ہمارے یہاں ادبی ترقی پسندی ایک مخصوص سیاسی فلسفے اور اس کے

نظام اقدار سے مکمل وابستگی کا اظہار کبھی جانے لگی ہے، اور جدیدیت اس غیر مشروط وابستگی کی قائل نہیں۔ اگر ترقی پسندی میں سے ادعائیت اور سیاسی انتہا پسندی کو نکال دیا جائے اور جدیدیت میں سیاسی سماجی شعور کو ممنوعات میں داخل نہ کیا جائے تو ان دونوں میں بعد نہیں رہتا۔ جو لوگ ترقی پسندی اور جدیدیت کو ایک دوسرے کا حریف سمجھتے ہیں وہ آج بھی ترقی پسندی کو سیاسی اصطلاح ہی کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ بد قسمتی سے ہمارے ادب میں ترقی پسندی کی اصطلاح ادبی کم اور سیاسی زیادہ رہی ہے۔ اسی لیے یہ مشکل پیدا ہوتی ہے۔ آج کے زمانے میں مذہب کی جگہ سیاست نے لے لی ہے اور سیاست اسی تنگ نظری ادعائیت اور انتہا پسندانہ جنون کا مطالبہ کرتی ہے جو کبھی مذہب سے مخصوص تھا، مذہب اپنی ان خامیوں کے ساتھ سیاست ہی کا ایک اکر کار بن گیا ہے۔ سیاست اور مذہب کا مشترکہ جبر آزادی خیالی، ترقی پذیری، جرأت فکر و عمل، نئی اقدار کی تشکیل اور انفرادی احساسات کے اظہار پر پابندی لگانا چاہتا ہے اس لیے ان دونوں کا جدیدیت سے تصادم ناگزیر ہے۔ اس تصادم کے نتیجے کے طور پر وہ ادیب بھی جو سیاست سے الگ رہنا چاہتا ہے سیاست کی دنیا میں دخل دینے پر مجبور ہے۔ اگر ہم زندگی اور سماج کو بہتر بنانا چاہتے ہیں، فرسودہ اقدار کو جھٹک کر نئی اقدار سے نانا جوڑنا چاہتے ہیں تو اپنے ملک اور عالمی سیاست کے مسائل سے بے تعلق نہیں رہ سکتے۔ ہر فرد کو فکری اور جذباتی رد عمل کی سطح پر کوئی نہ کوئی سماجی اور سیاسی رویہ اپنانا ہی پڑتا ہے، خواہ یہ تصور موجودہ سیاسی فلسفوں اور نقطہ منوں کی جبریت کے خلاف ہی کیوں نہ ہو لیکن ادب میں سیاست کو ہمیشہ ثانوی حیثیت ہی حاصل رہے گی۔ جدید ادیب بھی سیاسی مسائل پر سوچتا اور لکھتا ہے لیکن وہ کسی بندھے کے نظریے کو میکانیکی طور پر اوڑھتا نہیں بلکہ اسے اپنے انفرادی احساسات و تجربات کا حصہ بنا لیتا ہے۔ ادب میں ادبی اقدار کو مذہبی، سیاسی اور اخلاقی اقدار پر ہمیشہ فوقیت دینی چاہیے۔ جدید ادب ادب کے مذہبی، اخلاقی اور سیاسی مقاصد کا منکر نہیں لیکن اس کے نزدیک ادب کا مقصد محض مذہبی، سیاسی یا اخلاقی نہیں بلکہ ایک حد تک 'ادب برائے ادب' کے نظریے میں بھی جزوی صداقت ہے۔ فنی اور جمالیاتی اقدار کو ادب میں اولیت حاصل ہونی چاہیے۔ اگر کوئی ادب پارہ فنی تکمیل اور اقدار کی شرائط پر پورا اترتا ہے تو پھر اس کا سیاسی، مذہبی یا اخلاقی کردار بھی قائل قبول ہے لیکن اگر ان شرائط کی تکمیل نہیں ہوتی تو پھر اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد بھی ادب کو ادب کا درجہ نہیں دلا سکتے۔ جدیدیت ادب کے اس عرفان کے ساتھ یقیناً ترقی پسندی سے الگ قدم ہے کیوں کہ یہ اس کے

یک دفعے پن سے انحراف کر کے اس کی صحت مند روایت کی توسیع کرتی ہے۔ ترقی پسندی نے
 فرد پر سماج کو اور انفرادی احساس پر اجتماعی شعور کو اس قدر غالب کر دیا تھا کہ ادب میں اس کے
 حریف رد عمل ہونا ضروری اور فطری تھا۔ جدیدیت اسی رد عمل کے، ظہار سے ہمارے ادب کا نیا
 رجحان بن کر سامنے آئی لیکن اگر یہ رد عمل محض منفی رہتا ہے تو پھر وہ ادب کی بہترین روایات سے
 اپنے ناما توڑیٹا ہے اور خود اس کی ادبی وقعت مشتبہ ہو جاتی ہے۔ جدیدیت نہ صرف ترقی پسندی کی
 بہترین نگہ دار بھی ہے بلکہ تمام کلاسیکی ادب کی زندہ روایات کی وارث بھی ہے آج سے پچیس تیس
 برس قبل جس سماجی حقیقت پسندی اور سیاسی شعور پر زور دیا جاتا تھا وہ ہماری روایت کا ایک حصہ بن
 چکا ہے۔ اب غیر شعوری طور پر ہر ادیب اس سیاسی شعور اور ذمہ داری کو قبول کر کے قلم اٹھاتا ہے لیکن
 اس کا فنی شعور زیادہ پختہ ہے وہ مانگے کے لباس، عائد کردہ نظریات اور اپنے انفرادی تجربات و
 حساسات کے فرق کو بہتر طور پر سمجھتا ہے۔ اس لیے غیر شخصی مسائل کو شخصی اور داخلی آب و تاب عطا
 کرنا جانتا ہے۔ یہ فن سے ناواقفیت نہیں بلکہ اس سے مکمل آشنائی کا ثبوت ہے۔ آج سیاسی مسئلہ
 ادب میں نعرہ بن کر نہیں داخل ہوتا بلکہ انفرادی تجربہ اور دل کی آواز بن جاتا ہے۔ اسی لیے سطح
 میں، اور کھلی ہوئی بات سننے کے عادی ناقدین و قاری یہ سمجھتے ہیں کہ آج کا ادیب سیاست سے
 کنارہ کش ہو کر اپنی ذات کے خول میں بند ہے۔ دراصل ایک بڑی خرابی پچھلے برسوں میں یہ پیدا
 ہوئی ہے کہ ہم ادب میں دب کے علاوہ اور سب کچھ ڈھونڈنے اور پانے کے عادی ہو گئے ہیں۔
 اسی لیے چاہتے ہیں کہ ہمارے تمام مسائل کا تذکرہ، حل اور جواب بہت واضح طور پر ادب میں مل
 جائے۔ ادب کسی حکیم کا نسخہ یا کوئی جادوئی لفظ نہیں کہ کھل جا سم سم کہتے ہی حیات و کائنات کے
 حرم سر بستہ راز قاری پر منکشف ہو جائیں۔ یہ ایک پیچیدہ تخلیقی عمل ہے، جب تک ناقد اور قاری
 اس تخلیقی عمل کی بھول بھلیوں سے واقف نہ ہوں، وہ ادب کی تہ تک نہیں پہنچ سکتے۔ کل تک جو کچھ
 غیر دبی انداز میں ادب پر مسطہ کیا جاتا تھا، اب فرد کے ذاتی احساسات کا نقاب وڑھ کر ادب
 میں بار پاتا ہے۔ ادبی مذاق کی صحیح تربیت کے بغیر زیر نقاب جلوے کو نہیں دیکھا جاسکتا۔ یہ نقاب
 جدید ادب کی نیم روشن نیم واضح دھندلکے کی سی کیفیت کا غماز ہے جو پچھلے دور کے خطیبانہ سبج کی
 جگہ خود کلامی، نظریے کی تبلیغ کی جگہ اظہار ذات، اجتماعی فکر کی جگہ انفرادی احساس، اندعایت کی
 جگہ تجسس اور تخلیقی تشکیک، کمزور ذہنوں کی خود سپردگی کی جگہ توانا ذہنوں کی لغزشوں اور بے باک
 خرابی کی زبان میں بات کرتی ہے۔ کسی نظریے کے ہاتھوں خود کو مکمل طور پر سپرد کر دینے سے

راستہ تو صاف اور سیدھا ہو جاتا ہے مگر فکر و احساس پر اس ایک راستے کے علاوہ دوسرے تمام راستے بند ہو جاتے ہیں۔ نظریاتی نادانستگی میں خطرات بھی زیادہ ہیں اور گم راہی کے اندیشے بھی بہت ہیں لیکن اسی کے ساتھ فکر کے نئے افقوں تک رسائی کے امکانات بھی بے انتہا ہیں۔ پہلا راستہ سہل پسندی کا ہے، دوسرا خطر پسندی کا، ادیب کی انفرادیت راستے کی سیدھی سڑک کو بلا کھٹکے طے کرنے کے بجائے، بھٹک کر اور نئے راستے تلاش کر کے منزل تک پہنچنے کی متقاضی ہوتی ہے۔ منزل نہ بھی طے تو نئے راستوں کا سراغ پالینا بذات خود بڑا کام ہے بشرطیکہ اپنی دیانت، ادبی خلوص اور انسانیت کے ساتھ چلی لگن روشنی دکھاتی رہے۔ مہاتما بدھ نے اپنے چیلوں کو فصاحت کی تھی کہ دوسروں سے روشنی مانگنے کے بجائے تم خود اپنے لیے روشنی بن جاؤ۔ جدیدیت بھی اسی اصول کو انسانیت کی نجات کے لیے ادب کا بنیادی اصول مانتی ہے۔ پچھلی روایت کی روشنی ہمیں راہ تو دکھا سکتی ہے مگر ہماری اپنی روشنی کا نعم البدل نہیں ہو سکتی۔

جدید ادب پر عام طور سے جو اعتراضات وارد ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جدید ادب میں تشکیک کسی یقین اور تصور حیات کے نہ ہونے سے پیدا ہوتا ہے، اظہار ذات غیر صحت مند ثابیت ہے، اجتماعیت کو رد کرنے کا نتیجہ ہے۔ مزاج فرد کی تنہائی کا بار بار ذکر مریضانہ رجحان کی علامت ہے، بہت سے جدید تصورات تجربے کا جز نہیں بلکہ باہر سے مانگے ہوئے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ ان تمام باتوں کی وجہ سے قنوطیت جدید ادب کا مسلک بن گئی ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی کہا جاتا ہے کہ آج کا ادیب اپنی ذات کے خول میں بند ہو کر حیات و کائنات کے عظیم الشان مسائل سے بے گانہ ہو گیا ہے۔ یہ اعتراضات جدیدیت کی روح تک نارسائی، آج کے ادبی مزاج سے ناواقفیت اور اکثر صورتوں میں تعصبات کا نتیجہ ہیں۔ جو ناقدین بار بار جدید ادب پر یہ اعتراضات کرتے ہیں وہ تخلیقات اور افراد کا حوالہ دینے سے ہمیشہ گریز کرتے ہیں اور مثال بھی دیں تو تعصبات کے خول میں بند ہو کر اسی جرم کے مرتکب ہوتے ہیں جس کا الزام وہ جدید شاعروں کو دیتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ جدیدیت کی روح اور مزاج کا عرفان اتنا عام نہیں جتنا ہونا چاہیے۔ لوگ مذہب، دیو مالا، رومانیت، صنعتی تہذیب، سیاسی جبر، تنہائی، موت کی خواہش، سائنسی اور غیر سائنسی رویوں سب کو غلط ملطہ کر دیتے ہیں، یا جدیدیت کے نام نہاد علم بردار کسی ایک فردی مسئلے کو لے کر اسے ہی سب کچھ سمجھنے لگتے ہیں، جدیدیت جب ایک فیشن یا فارمولا بن جائے تو اس کے خطرے بھی دوسرے ادبی فیشنوں اور فارمولوں سے کم نہیں۔ کچھ ادیب

ایسے ہیں جو ترقی پسندی کے خلاف متقی رد عمل ہی کو جدیدیت سمجھتے ہیں اور اس جہت میں اس حد تک آگے بڑھ جاتے ہیں کہ مخالف کیونزم پر وہ پیگنڈ سے کو جدیدیت کہنے اور ماننے لگے ہیں۔ حالاں کہ اگر جدیدیت سیاسی نظریوں کے جبر کے خلاف صحت مند رد عمل ہے تو کسی نظریہ کی متعصبانہ مخالفت بھی اتنی ہی مذموم ہے جتنی اس کی ادعائی تبلیغ، مارکسیت اور اشتراکیت حقیقت نگاری کے رجحانات آج بھی کسی نہ کسی صورت میں جدیدیت کے سماجی پہلو سے جڑے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن سامراجیت کی تائید یا مارکسزم سے بے زاری اور اس کے خلاف پروپیگنڈا روح عصر سے بڑی مشکل کے ساتھ میل کھاتا ہے، کچھ لوگ دنیا بھر کی گندگی اور مسخ شدہ جنسی اظہارات کو فحش انداز میں پیش کرنے ہی کو جدیدیت یا غیاثہ روش گردانتے ہیں، یہ تمام اظہارات اس وقت جدیدیت کا جز بن سکتے ہیں جب یہی بجائے خود اپنا مقصود اور مدعا نہ ہوں بلکہ ان کو ابھارنے سے موجودہ معاشرے کے خلاف نفرت، بغاوت اور غصے کا اظہار ہو۔ محض زندگی اور تعفن کو اچھا نہ کسی طرح ادب نہیں بن سکتا۔ ایسے ادب کے جدید یا قدیم رومانی یا غیر رومانی ہونے کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ادب کو پہلے ادب ہونا چاہیے۔ گر کوئی ادب پارہ فن کاری کی بنیادی شرائط پر پورا اترتا ہے تب ہی اس کے جدید یا قدیم ہونے پر بحث بھی ہو سکتی ہے، جو چیز محض جدید ہو لیکن ادب کے دائرے میں نہ آئے، اس کا مقام اور کہیں بھی ہو سکتا ہے، ادب کو اس سے سرکار نہ ہوگا۔ کچھ لوگ موت کی خواہش یا تنہائی کو ایک نیکی یا قدر سمجھ کر اس کی پرستش کرنے ہی کو جدیدیت سمجھتے ہیں، حالاں کہ موت زندگی کے حوالے سے ہی پسندیدہ یا ناپسندیدہ بن سکتی ہے، یہ ذات خود کوئی کشش نہیں رکھتی۔ کئی صدیوں پہلے پاسکل (Pascal) نے کہا تھا کہ انسان واحد جاندار ہے جو یہ بھی جانتا ہے کہ موت اس کی زندگی کا لازمی انجام ہے۔ اس لیے اگر وہ فطرت کی قوتوں کے سامنے شکست کھا کر مرنا بھی ہے تو وہ نہ صرف قاتل اور ظالم قوتوں بلکہ فطرت کے مقابلے میں ہار کر بھی قاتل اور عظیم تر رہتا ہے کیوں کہ مارنے والے کو یہ پتہ نہیں ہوتا کہ موت کیا ہے اور مرنے والا یہ جانتا ہے کہ وہ مر رہا ہے۔ "موت کی اہمیت موت کے شعور سے وابستہ ہے، موت محض جبر فطرت نہیں بلکہ انسان اپنی موت کا خود بھی انتخاب کر سکتا ہے۔ جو موت زندگی کے پورے شعور اور ذمہ داری کے ساتھ خود منتخب کی جائے وہ موت نہیں رہتی بلکہ زندگی کی قابل احترام نقطہ عروج بن جاتی ہے۔ اسی طرح تنہائی کا احساس، کائنات میں انسان کی تنہائی کے احساس کے ساتھ اگر نئی کائناتوں کی دریافت کا محرک بن جائے تب ہی قابل احترام

ہو سکتا ہے، ورنہ تنہائی خیر نہیں بلکہ شر ہے، ہم اس کی پرستش نہیں کرتے بلکہ موجودہ معاشرے کی ہلاکت آفرینی اور جبر کا عاید کردہ آسیب یا مرض جان کر اس سے نجات چاہتے ہیں، بدھ نے انسانی دکھ پر زور اس لیے نہیں دیا تھا کہ وہ دکھ کو کوئی مثبت قدر مانتے تھے بلکہ اس سے نجات چاہتے تھے جس طرح بدھ کے گمراہ شارمین دکھ کو مثبت قدر کہتے ہیں اسی طرح تنہائی کے پرستار اسے بھی مثبت قدر یا خیر ماننے لگتے ہیں۔ اقدار کے بحر ان کا بھی یہ مطلب نہیں کہ خیر اور شر میں امتیازی اتحاد دیا جائے۔ اقدار کی اضافیت کے باوجود چند مثبت اقدار اور آدرشوں کو ہر تخلیقی فنکار اپناتا اور ان کی بقا و استحکام کے خواب دیکھتا ہے۔ اس لی ٹا سے رومانیت کے پرانے معنی تصور کی شکست کے باوجود رومانیت اس شکل میں آج بھی زندہ ہے۔ حالاں کہ ہمارا دور بنیادی طور پر مخالف رومانیت (Anti Romantic) رجحانات سے عہارت ہے مگر ادیب تخیل پرستی اور خواب پرستی سے کہیں بھی دامن نہیں چھڑا سکتا۔ عینیت کا زوال آدرش پرستی اور خواب پرستی کا خاتمہ نہیں بلکہ نئی رومانیت کا نقیب ہے جس کی بنیاد انسان دوستی کے اس تصور پر ہے جو مجروح اور نگار ہونے کے باوجود مذہبی یقین و ایمان کی جگہ لینے کی توانائی آج بھی رکھتا ہے۔ جدیدیت صنعتی تہذیب کی حشر سامانیوں اور لعنتوں کا محض لوح نہیں بلکہ اس تہذیب کے امراض کی تشفی کے ساتھ اس کے تعمیری امکانات کا عرفان بھی ہے۔ آج کی موضوعیت عقلیت کے خلاف بغاوت ہوتے ہوئے بھی عقلیت پر ادعائیت، سائنسی نظریوں پر مرسود تصورات و عقاید، حقیقت پسندی پر توہم پرستی، اور حال شناسی پر ماضی پرستی کو ترجیح دینے سے مکر ہی رہے گی۔ جب ادیب جدیدیت کو اس کے تمام عناصر و ماحول سے الگ کر کے صرف کسی ایک پہلو کو ہی لے لیتے ہیں تو وہ اسے اسی طرح ایک بندھا ٹکا ضابطہ ماننے لگتے ہیں جس طرح ترقی پسند ادب کے دور میں ادب کو ایک بنانا یا فارمولہ مان لیا گیا تھا۔ جدیدیت اسی ضابطہ تراشی اور کلیہ سازی کے خلاف بغاوت ہے، ضابطہ تراشی اور کلیہ سازی اگر خود جدیدیت کا بھیس بدل کر آئے تب بھی ناقابل قبول ہی رہتی ہے۔ معترضین عام طور پر چند افراد کی ان ہی غلطیوں یا کسی ایک پہلو پر زور دینے کو جدیدیت کا حقیقی رجحان مان لیتے ہیں، ظاہر ہے کہ اگر کسی ایک رجحان یا پہلو ہی پر ضرورت سے زیادہ دھیان دیا جائے گا تو حقیقت کو کلی طور پر سمجھنا ناممکن ہو جاتا ہے۔

جدیدیت کا جو تصور میرے ذہن میں ہے، وہ اتنا پیچیدہ اور مختلف و متضاد عناصر سے مرکب ہے کہ اسے کسی قاعدے، کلیے یا ضابطے میں قید نہیں کیا جاسکتا۔ اسی لیے جدیدیت کی

کوئی جامع اور مانع تعریف بھی مشکل ہے۔ انفرادی تجربے اور احساس پر اس بات کا انحصار ہے کہ جدیدیت کے کس پہلو کو مرکزی حیثیت دی جائے، یہاں ہم کسی کو پابند نہیں کر سکتے کیوں کہ انفرادی احساس اور طرز فکر کے ساتھ لہجہ کی انفرادیت بھی جدیدیت کا لازمی عنصر ہے۔

تشکیک دراصل ادعائیت کے خلاف بغاوت ہے، اور اس لحاظ سے صحت مند ہے کہ ایمان باغیب اور مذہبی، سیاسی یا ادبی دعائیت کو رد کر کے حقیقت کے عرفان کی جستجو اپنے ذہن سے کرتی ہے۔ آج کے حالات میں کوئی بھی ادعائی فلسفہ تشفی بخش طریقے سے مسئلہ کو نہ سمجھ سکتا ہے نہ حل کر سکتا ہے۔ خود ہمارے ملک میں ادعائیت کے قدم اکھڑتے جا رہے ہیں اور وہ پورا نظام قدر و بہ زوال ہے جس نے دعائیت کے لیے زمین فراہم کی تھی۔ یہ عمل کم زور طبیعیاتوں کے لیے تکلیف دہ ہے اور ناقابل برداشت ہے اسی لیے وہ حقیقت کی طرف سے آنکھ بند کر کے کسی دعائی فلسفے یا مریضہ یقین میں پناہ لینا چاہتے ہیں۔ آج کا صحت مند اور توانا ذہن راہ فرار اختیار کرنے کے بجائے اس کا سامنا کرتا ہے۔ ادعائیت کو عام طور پر دو پنہ گاہیں ملتی ہیں، مذہب اور سیاسی نظریہ۔ ہمارے یہاں ان دونوں کے ناجائز تعلق سے جس ڈھلی اور ساجی رویے نے جنم لیا ہے وہ مذہبی اور ثقافتی احیاء پرستی، فرقہ واریت، تنگ نظری اور تعصب کی شکل میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ سائنس کی عقلیت کے پے در پے حصول سے مذہب کے پیش تر تصورات، توہمات اور تعصبات پیچھے ہٹتے چلے جا رہے ہیں، انھیں قدم لگانے کی جگہ ان ذہنوں میں ملتی ہے جو اپنی کسی نہ کسی غرض یا مفاد کی خاطر پرانے نظام اقدار کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں، سائنس اور مذہب کے تصادم میں مذہب ڈھلی تنگ نظری اور ساجی قدامت پسندی کا حریف بن جاتا ہے۔ اس صورت حال میں اگر اس کا رشتہ سیاست سے جوڑ دیا جائے تو وہ بحیثیت اور بربریت پھلتی پھولتی ہے جس کا مظاہرہ ہمارے ملک میں مذہب کے نام پر آج کل ہو رہا ہے۔ یہ مذہبی اور سیاسی ادعائیت اگر بہ زعم خود عقلیت کے ان ہتھیاروں سے خود کو لیس کرے جو صدیوں کے استعمال سے ناکارہ اور کند ہو چکے ہیں تو فرقہ وارانہ تنظیموں کا روپ دھار لیتی ہے۔ ادعائیت کے محاذ پر سیاست اور مذہب کا یہ ناپاک کٹھ جوڑ تہذیب کی عصمت دری کرتا ہے اور ذہنوں کے قتل کو جائز ٹھہراتا ہے۔ تشکیک سائنس نقطہ نظر کی ہم سفر بن کر ان توہمات و تعصبات کے خلاف بغاوت کرتی ہے، اور اس کا ارتقا مثبت سمت میں ہو تو ذہنی بیداری اور سماجی ترقی پسندی کا راستہ اختیار کرتی ہے۔ یہی تشکیک اور ادعائیت کا بنیادی جھگڑا ہے۔ دانشوروں اور پڑھے لوگوں کی ایک بڑی تعداد اپنی کمزوری یا سہل پسندی کی

وجہ سے ادعائیت کا محفوظ راستہ اختیار کر لیتی ہے۔ کیوں کہ اس کے ترک کرنے میں جس غذا یوں اور تکلیفوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے انھیں سہنے کے مقابلے میں بنے بنائے گھر وندوں کا گوشہ عافیت ہی محفوظ و مومن نظر آتا ہے۔ لیکن یہ گھر وندے طوفانی سمندر کے بیچ میں بنے ہونے کی وجہ سے لہروں کی یورش سے بھی محفوظ نہیں رہ پاتے۔ عملی زندگی میں قدم قدم پر ایسے مرحلے آتے ہیں جہاں عقاید کی بیساکھیاں ہاتھ سے چھوٹنے لگتی ہیں۔ حکمران طبقے کی مفاد پرستی ان بیساکھیدوں کی حفاظت کرتی ہے، اور رجائیت کے کھوکھلے فلسفے سے عقاید کو سہارا دینے کی کوشش کرتی ہے۔ اسی ہے رجائیت کی بات ہمیشہ وہی کرتے ہیں جن کے ہونٹوں، کانوں اور آنکھوں پر ادعائیت یا اپنے ذاتی مفادات کی حفاظت کے خود غرضانہ جذبے نے مہر لگا دی ہے۔ رجائیت میں بہ ظاہر بڑی کشش ہے لیکن یہ باطن یہ تمام برائیوں کو آنکھ بند کر کے چپ چاپ منفعیل طریقے سے قبول کرنے کا نام ہے، رجائیت موہوم روزگار مکافات کے نام پر عمل، فکر اور ارادے کی آزادی کو تجنے کا مشورہ دیتی ہے۔ وہ تمام مفکرین جنہوں نے خیر و شر کے مسئلے پر سوچا اور انسانی سماج میں اس کا حل ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے، رجائیت کے کھوکھلے پن کا سامنا کرنے پر مجبور ہوئے ہیں۔ رجائیت ادعائیت ہی کی حلیف ہے جو نامعلوم مستقبل کی موہوم امید پر حال کو قربان کرتی ہے۔ جب شر کے خلاف انسان کی فطری بغاوت کسی سرحد نظام اقدار کے شر سے چپ چاپ سمجھوتہ کر لیتی ہے تو قول و فعل، عقیدہ و عمل میں وہ دردی پیدا ہو جاتی ہے جس کا دوسرا نام ریا کاری ہے۔

ہمارے ملک میں ریا کاری ہی تہذیب کی سب سے بڑی قدر بن گئی ہے، جس کا احترام ہر شخص کرتا ہے۔ لوگ زبانوں سے اعلیٰ اقدار کی بات کرتے ہیں اور عمل میں اس کی نفی، یہ سیاست میں بھی ہوتا ہے، مذہب میں بھی، تعلیم و تدریس میں بھی، ادب و فلسفہ میں بھی اور عام سماجی زندگی میں بھی۔ رجائیت کے ایسے پرستار جو انسانی اقدار کی بقا اور عوام کے دکھ درد کو سمجھنے کی بات کرتے ہیں، عمل اور زندگی میں اتنے ہی بے حس، بے رحم اور خود غرض نظر آتے ہیں جتنے وہ لوگ جو موعودہ روز جزا کے نام پر مظلوموں اور محنت کشوں کو اس زندگی میں قناعت اختیار کرنے اور دکھ کو مثبت قدر ماننے کا سبق پڑھاتے ہیں۔ جدید ادب ان دونوں کی ریا کاری کا نقاب چاک کرتا ہے اور انھیں ان کی اصلی شکل دکھاتا ہے تو دونوں کا معتبوب ٹھیرتا ہے۔

جدید شاعر جس تنہائی کا نوحہ خواں ہے وہ اس کی اپنی ذاتی تنہائی یا محرومی ہی نہیں، بلکہ اس ریا کار اور بے ضمیر معاشرے میں ہر حساس فرد کی تنہائی اور محرومی ہے۔ یہ احساس تنہائی غصے

اور بغاوت کو جنم دیتا ہے جو موجودہ معاشرے کو توڑنے اور بدلنے کے درپے ہے، یہ جذبہ اگر (Nihilism) ہی تک رہ جائے تب بھی اپنی تحریری توانائی کی وجہ سے معاشرے کے مروجہ نظام اقدار کے لیے خطرہ بن جاتا ہے۔ اسی لیے ادب و فکر کے اس تنہا انسان سے تمام جاہلانہ نظم ہائے اقدار یک سار طور پر خوف زدہ نظر آتے ہیں، اسے مطمئن کرنے میں سیاسی نظریے اور مذہبی فلسفے ہم زبان ہو جاتے ہیں۔ اس معاملے میں نام نہاد قدامت پرست، رجعت پسند اور ترقی پسند سب ایک دوسرے کے حلیف بن جاتے ہیں۔ رجعت پسندوں اور احیاء پرستوں کا غصہ تو قابل فہم اور واجبی ہے، لیکن سیاسی ترقی پسندی کے دعوے داروں کی تنہا انسان سے براہی ناقابل فہم ہے، اور ان کی اپنی دو عملی یا کسی کمزوری کی دلیل ہے۔ تنہا انسان سے وہی خوف کھاتا ہے جو موجودہ مریض، فرسودہ بے ضمیر اور بے تہذیب معاشرے سے سمجھوتہ کر کے اس کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ قدامت اور رجعت سے انقلاب کی سمجھوتہ بازی معاشرے کے ساتھ سب سے بڑا جرم ہے۔ ہندوستانی سیاست کی موجودہ فضا اسی بے اصول سمجھوتے بازی کا ثبوت ہے۔ اس لیے اگر ہم ہر فلسفے اور عقیدے، اصول اور دعوے کو شکست کی نظر سے دیکھتے ہیں تو غلطی نہیں کرتے۔ تشکیل اور بے یقینی حقیقت پسندانہ نظر کی پیداوار ہے، قنوطیت کا اظہار نہیں۔ یہ سوچ کر مطمئن ہو جانا کہ انسان بنیادی طور پر نیک اور شریف ہے، سائنسی ترقیاں، ادعا کی فلسفے اور مذہب انسانیت کے مستقبل کو خود ہی پچالیں گے، خود فریبی کی باتیں ہیں۔ یہ خود فریبی انفرادی سطح پر ذہنی موت کے مترادف ہے اور سماجی نظریے کی شکل میں بجرمانہ کوشش۔ اس طرح حقیقت کے مکروہ چہرے پر حسین اصطلاحات کی نقاب اڑھا کر اسے عام آدمی اور دانشوروں کے اس غمے کو فرد کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جو موجودہ معاشرے کے لیے سب سے بڑا خطرہ ہے۔

کچھ لوگ یہ کہتے ہیں کہ تشکیک غیر ذمہ داری اور سطح جینی ہے، تنہائی مانگنے کا لباس ہے میں سمجھتا ہوں کہ تنہائی آج سب سے بڑی اور تلخ حقیقت ہے۔ فرد اور انسانی سماج دونوں ہی تنہائی کے شدید احساس کا شکار ہیں۔ کھل جاتیں اور بربادی کا خوف کچے دھاگے سے بندھی تلواری کی طرح آج انسان کے سر پر لٹک رہا ہے۔ ہر قوم اپنے کو تنہا اور غیر محفوظ سمجھتی ہے۔ معاش جدوجہد نے دولت کو زندگی کی سب سے بڑی قدر بنا دیا ہے۔ شہرت، عزت، نیکی حتیٰ کہ علم و عقل بھی دولت ہی کی کنیریں شمار کی جاتی ہیں۔ جس معاشرے میں پیسہ ام الفضا کی بن جائے وہاں معاش کی تک دو میں تمام انسانی رشتے ٹوٹ جاتے ہیں اور ہر شخص اپنے کو تنہا سمجھنے لگتا ہے۔

صنعتی تہذیب کا اثر چاہے ہماری مادی زندگی کے وسائل پر خاطر خواہ نہ پڑا ہو لیکن اس کی تمام لعنتوں کو ہم اپنا چکے ہیں، نئی تہذیب کی برکتیں تو ہمارے حصے میں نہیں آئیں، لیکن اس کے متعدی امراض کی تچوت ہمیں لگ چکی ہے۔ ہم زرعی معاشرے کی تمام قابل قدر نیکیاں، شرافتیں، وضع داریاں اور انسانی پاس داریاں ترک کر چکے ہیں۔ نئی معاشرت کی خود غرضی، کھوکھلا پن، بے حسی اور بے رحمی پوری طرح اوڑھ چکے ہیں۔ دو عظیم جنگوں نے چاہے ہماری زمینوں کو بہ راہ راست نہ روند ا ہو لیکن ہم نے ان کی تباہ کاریوں اور معاشی سانحے کو اپنی زندگی میں دندناتے ہوئے داخل ہوتے دیکھا ہے، اور دیکھ رہے ہیں۔ خود ہمارے ملک میں تقسیم کے وقت اور اس کے بعد سے آج تک تلک نظری، ذات پات کی تفریق، سماجی اونچ نیچ کی وسیع تر ہوتی خلیج، مذہبی فسادات، لوٹ مار، بے حییت اور قتل عام کے ایسے مناظر سامنے آتے رہتے ہیں کہ وہ تمام فلسفے جو ان تلخ حقائق کو نظر انداز کر کے اعلیٰ اقدار کو اپنانے کے کھوکھلے بلند ہانگہ دعوے کرتے ہیں، اب ہمیں اوہل نہیں کر سکتے۔ رومانیت پرستی کا یعنی فلسفہ اپنی کھوکھلی اور سطحی رجائیت کے سہارے ہمیں دھوکا نہیں دے سکتا۔ ہماری حقیقت پسندی یقین کو متزلزل، ایمان کو مجرد اور خود کو تنہا دیکھ رہی ہے۔ ویت نام کا وہ انسان جو دنیا کی سب سے بڑی فوجی طاقت کا تنہا سال با سال سے مقابلہ کر رہا ہے، سوائے اپنے ارادے اور عزم پر بھروسہ کرنے کے کسی نام نہاد انسان دوستی سے کوئی توقع نہیں رکھ سکتا۔ آج ہر اس ملک کا وجود خطرے میں ہے جو فوجی لحاظ سے بڑی طاقتوں کے زیر سایہ نہ ہو، آج ہر اس فرد کا وجود تنہائی کے بوجھ تلے دبا جا رہا ہے جو سماج کی ریاکاری سے سمجھوتہ نہیں کر سکتا۔ ہمارے جیسے بے شمار بے نام افراد اجتماعی اور انفرادی سطح پر اسی تنہائی کے احساس سے دوچار ہیں۔ یہ احساس نزاجیت پسندی کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ خطہ ہر منظم معاشرے کی اپنی داخلی نزاجیت کے خلاف ایک مثبت رد عمل ہے۔ ہم حقیقت کو اسی طرح دکھانا چاہتے ہیں جیسی وہ ہے تاکہ موجودہ معاشرے کی بے حسی اور بے ضمیری سے عام لوگ بھی اسی طرح نفرت کریں جس طرح ہم کرتے ہیں۔ جب یہ احساس تنہائی، یہ حسد، یہ نفرت عام ہو جائے گی تب ہی وہ معاشرہ بدلا جاسکتا ہے جو انسان کو تنہا سمجھنے پر مجبور کرتا ہے، تب ہی جنگ کے خوف سے انسانیت کو نبوت مل سکے گی اور وہ معاشرہ جنم لے گا جہاں انسان خود کو تنہا نہ پائے، ریاکاری نہ ہو اور انسانی اقدار واقعی مستحکم ہوں۔

جدیدیت کے مسائل مقامی و ملکی بھی ہیں، اور عالمی بھی۔ جدیدیت ادب کی تشکیل مقامی

روایات اور ہمارے اپنے معاشرے کی حقیقت کی صورت گری سے ہوتی ہے لیکن آج دنیا اتنی سُر چکی ہے کہ ہم دوسرے ملکوں اور قوموں کے مسائل سے بیگانہ اور غیر متاثر بھی نہیں رہ سکتے۔ یہی سبب ہے کہ جدیدیت کے عناصر و عوامل مغرب و مشرق کے ہم عصر حقیقت پسندانہ ادب میں ایک ہی سے نظر آتے ہیں۔ سائنس، فلسفہ اور ادب ناقابل تقسیم ہیں۔ یہ نہ مشرق کی ملکیت ہیں نہ مغرب کی، سچائی اور انفرادی احساس بھی کسی ایک تہذیب کی میراث نہیں۔ تمام انسانوں کی مشترکہ وراثت ہے۔ ہم اپنی تہذیب کے بھی وارث ہیں، اور عالمی تہذیب کے بھی۔ دنیا کے مسائل ہمارے مسائل سے، لگ نہیں، ان ہی میں شامل ہیں۔

جدید ادب حقیقی زندگی کو برتنے کا نام ہے، وہ تصویر کا صرف ایک رخ نہیں دکھاتا۔ وہ جانتا ہے کہ جہاں زندگی حقیقی خطروں سے بھری ہوئی ہے وہیں حقیقی امیدوں سے بھی لبریز ہے۔ لیکن اسے کیا کیا جائے کہ آج حقیقی خطرے حقیقی امیدوں پر غالب ہیں۔ شرخیر پر اور جھوٹ سچائی پر چھایا ہوا ہے۔ جدید ادب کی تصویر میں اگر ناگوار رنگ گہرے ہو گئے ہیں تو یہ جدیدیت کی خالی نہیں بلکہ حقیقی زندگی کی اصلی تصویر کی بدہمتی، بے ترتیبی، عدم توازن کا نتیجہ ہے۔ جو لوگ حقیقت کو خوب صورت بنا کر پیش کرتے ہیں، اور اس کی اصلی شکل کو دیدہ زیب رنگوں میں چھپانا چاہتے ہیں، وہ نہ صرف اپنے لیے بلکہ انسانیت کے لیے بھی موت کے طسب گار ہیں۔ آنکھ بند کر لینے سے خطرے نہیں ملتے، زندگی کی نفویت، جبریت اور اقدار کے بحران خور اور خطرات کی عکاسی ہی ان امراض سے چھٹکارا بھی دلا سکتی ہے۔ یہی آج کے ادیب کا منصب بھی ہے اور مقدر بھی۔ جدید ادب فنکار کی انفرادیت آزادی اور تاریخ کے جبر دونوں کا مظہر ہے۔

سائنس، مذہب، فلسفہ و فن سب اپنے اپنے طور پر زندگی کے معنی تلاش کرتے ہیں۔ اگر آج کا ادب زندگی کی اس معنویت کو جو گم ہو گئی ہے، ڈھونڈنا چاہتا ہے اور اسے موجودہ دور میں زندگی کی لامعنویت پر زور دے کر اسے نیا معنی پہنانا چاہتا ہے تو اسے لازمی طور پر نئے راستے تلاش کرنے ہوں گے۔ جدیدیت تاریخ کے اس لمحے کے عرفان کا نام ہے جو ہمیں ملتا ہے، جسے ہم بھگت ہی نہیں رہے ہیں، بلکہ اس کے عمل میں حصہ دار بھی ہیں۔ یہ لمحہ محدود نہیں، خلا میں لٹکا ہوا نہیں، بلکہ اس کا ایک سراپا ہی تک پہنچتا ہے اور دوسرا مستقبل کی نشان دہی کرتا ہے۔



(جدیدیت اور ادب، من اشاعت: 1969ء، نشر شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ)

کیلنڈری جدیدیت اور نظریاتی جدیدیت

زمانی اعتبار سے ہر حال کا دور ماضی سے، ہر مستقبل کا دور حال سے زیادہ جدید ہوتا ہے اس لیے کہ دنیا میں ہمیشہ صنعتی، سائنس اور فکری تبدیلی ہوتی رہتی ہے اور زمانہ آگے کی جانب بڑھتا ہی رہتا ہے۔ کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ عرصے تک ایک ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے اور کوئی ایسی تبدیلی فکرو فن، سائنس و فلسفے، یا صنعت و حرفت میں نہیں ہوتی کہ ہم ماضی اور حال یا قدیم و جدید میں تمیز کر سکیں۔ یہ نہیں ہے کہ وہ تاریک دور ہوتا ہے یا اس زمانے میں علم و ادب یا فکرو فن ناپید ہوتے ہیں۔ سب کچھ ہوتا ہے اور روایت کے اندر رہ کر لوگ محدود فکری جدت بھی پیدا کرتے ہیں مگر کوئی ایسی تحریک نہیں ہوتی جو پرانی روایت سے الگ ہو یا اس میں انقلابی تبدیلی لاکر فکرو فن کے زاویہ اور سوچ کے طریقوں کو بالکل بدل دے۔

آئیے ہم عرب سے شروع کرتے ہیں کیونکہ اسلام کی دعوت سے پہلے کے عرب کے دور کو ہم جاہلیت کا دور کہتے ہیں۔ کیوں؟ کیا شاعری نہیں ہوتی تھی؟ ادب کا فروغ نہیں ہوتا تھا؟ فلسفی اور مفکر نہیں تھے؟ زبان نہیں تھی؟ نشانیاتی نظام نہیں تھا، سب کچھ تھا؟ مدائن کی تہذیب کا وہ دور بھی تھا کہ حضرت موسیٰ نے فراعنہ کی دسترس سے باہر آ کر یہیں پناہ لی تھی، عرب کے شمال میں رومی تہذیب ایک ترقی یافتہ تہذیب تھی، یمن میں ترقی یافتہ تہذیب اور علم و ادب کے آثار ملتے ہیں۔ لیکن ہم اسے جاہلیت کا زمانہ کہتے ہیں۔ وہ اس لیے کہ اسلام کی دعوت ایک ایسی انقلابی تحریک تھی جس نے تہذیب، اخلاق، فکری اسلوب، نشانیات Semiotics جس میں رسم و رواج شامل ہوتے ہیں، قبائلی رشتوں کے خنسل، سب میں انقلابی تبدیلی لاکر جدیدیت کی بنا ڈالی۔ یہ عصری جدیدیت نہیں تھی بلکہ نظریاتی جدیدیت تھی۔ لہذا اگر ہم پوچھیں کہ عرب میں جدیدیت کا دور کب شروع ہوا، تو ہم اس کا تعین دعوت اسلام سے کریں گے اور زمانہ جاہلیت کو

ہم وہی انٹینس دیں گے جو یورپ سے ہے۔ اے سائنڈز نے Renaissance سے پہلے کے دور یعنی قرون وسطیٰ کو دیا تھا اور جس کا تصور ہے۔ اے کڈن کے مطابق یہ تھا کہ یہ دور "Ignorant, Narrow-Beak Ward Superstitious, Uncultured" تھا، اگر آپ غور کریں تو یہی سب عرب کے زمانہ جاہلیت کے لیے بھی کہا جاتا ہے۔ قرون کے اعتبار سے سائنڈز (J.A. Symonds) Renaissance سے پہلے کے دور کے متعلق کہتا ہے:

"The Arts and the Inventions, the Knowledge, the books which suddenly became vital at the Renaissance had long been neglected on the shores of the Dead Sea which we call the middle Ages."

قرون وسطیٰ کا قصین عام طور پر چہرہ ہویں صدی کے نصف تک کیا جاتا ہے لیکن ہم تاریخ دیکھیں تو ہمیں یہ دور بحر سردار نہیں معلوم ہوگا۔ دانتے کا دور تیرہویں اور چودھویں صدی کا دور تھا۔ برطانیہ کا مشہور شاعر چاسر اسی دور میں تھا۔

چودھویں صدی میں اٹلی کے شاعر پٹراک (Petrarch) نے اپنے دور تک کو تاریک دور کہا تھا اور لوگوں کو قدیم آرٹ، ادبی اسلوب اور اخلاقی فکر کو پھر سے رائج کرنے کی ترغیب دی تھی لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ پٹراک آگے کی جانب نہیں پیچھے کی جانب دیکھتا تھا۔ وہ اپنے عصر سے ناامید تھا۔ اسے 'جدید وحشیانہ پن' کا نام دیتا تھا اور اس کا خیال تھا کہ 'لسیان کی نیند' ختم ہو تو ہم ماضی کی خالص روشنی میں آگے بڑھ سکیں گے، اور اسی لیے ریٹائنس کے دور کے لوگ انسانیت کے طہر دار بن کر ابھرے اور گلائی کی فکر کو پھر سے رائج کرنے کے داعی بنے۔ ریٹائنس کا مطلب ہی تخلیق نو یا نیا جنم Rebirth ہوتا ہے۔ لیکن ریٹائنس کی اصطلاح کے باوجود سترہویں صدی میں یورپ کے ملکوں نے اس اصطلاح کو قبول نہیں کیا تھا کیونکہ اس سے جدیدیت کے نہیں بلکہ رجعت کے معنی برآمد ہوتے تھے اور اٹلی میں یہ اصطلاح اسی معنی میں استعمال ہوئی تھی۔ فرانس میں اس کو آرٹ اور ادب کی تاریخ کا معمولی واقعہ سمجھا گیا۔ جرمنی میں یہ اصطلاح سترہویں صدی تک نظر انداز کی گئی۔ آرٹ اور ادب کو تین زمانوں میں تقسیم کیا گیا۔ پرانا دور قرون وسطیٰ اور جدید دور میں اٹلی کی نو تخلیق کو صرف معمولی اہمیت دی گئی۔ یونانی اسکالر سیلیریس نے تو یہاں تک کہا کہ یہ سرے سے اٹلی کی تحریک تھی ہی نہیں بلکہ

اٹلی کی کلاسیک بیداری ان یونانی قلم کاروں کی تحریروں کا نتیجہ تھی جو اس وقت اٹلی بھاگ گئے تھے جب ترکوں نے قسطنطنیہ فتح کیا تھا۔

لہذا انیسویں صدی تک یہ تعین آج بھی مشکل تھا کہ ریٹائسنس جدید یا ماڈرن تحریک تھی یا نہیں، اور اس کے لیے نظریاتی جدیدیت کی اصطلاح مناسب ہے یا نہیں۔ یہ تحریک کب شروع ہوئی، اس کا تعین بھی مشکل ہے لیکن انیسویں صدی کے دوسرے نصف حصے میں جولیس میچلیٹ (Jules Michelet) نے فرانس کی تاریخ کی ساتویں جلد میں لفظ ریٹائسنس کو جدیدیت کے معنی میں استعمال کیا اس کا نظریہ یہ تھا کہ یہ دور قرون وسطیٰ سے بالکل مختلف تھا۔ قرون وسطیٰ کے دور کو میچلیٹ پندرہویں صدی کے آخر تک لے جاتا ہے، اس نئی فکر کا ذکر کرتا ہے جس کے پائیئرز میں کولبس، کوپرنیکس، گیلیلیو، مارٹن لوتھر، جون کالون اور لیونارڈو ڈی فنچا ہوتے ہیں اور اس کے مطابق اسی دور میں فرد کی بازیافت ہوئی کیوں کہ قرون وسطیٰ میں فرد اپنی آزادی سے دست بردار ہو گیا تھا اور لیمبر اور سائمنس کو ضبط کر لیا گیا تھا۔ میچلیٹ کے بعد سوئٹزر لینڈ کے مورخ جیکب برک ہارٹ (Jacob Burckhardt) نے ریٹائسنس کی اصطلاح کے ساتھ ساتھ ان عناصر کو واضح کیا جس کی وجہ سے ہم ریٹائسنس کو جدیدیت کی تحریک کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً 'دنیا اور فرد کی دریافت'، 'فردیت کا فروغ'، 'ریاست اور فن'، وغیرہ۔ برک ہارٹ کا رجحان زیادہ تر ریاست کی جانب تھا۔

ویس فرگوسن نے اسے جدیدیت کی تحریک نہیں بلکہ جدیدیت اور قرون وسطیٰ کے بیچ کی کڑی بتائی۔ جہاں تک ادب کا تعلق ہے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سولہویں صدی میں جدیدیت صحیح معنی میں شروع ہوئی جب سر ڈیوئیس نے ڈان کوئکوٹ (Don Quixote) لکھا اور شکسپیر، مارلو وغیرہ نے اپنی تخلیقات پیش کیں۔ یہ دونوں انیسویں صدی تک رہا اور اس کا زوال اس وقت ہوا جب مارکسی اور مظہریاتی خیالات نے فرد کو معاشرے کے تابع کر دیا اور مارکسی نظریات کے تحت مقصدی ادب اور حقیقت نگاری کی تحریک نے تقویت حاصل کی۔ یہ ایسی تحریک نہیں تھی کہ جسے نظریاتی اعتبار سے جدید ادب کی تحریک کہا جاسکے کیونکہ ادب کی مقصدیت اور اقداریت یا ادب برائے ادب کی نظریاتی بحث بہت پہلے سے جاری تھی، منطقیت، حقیقت نگاری اور جدید حقیقت نگاری کی تحریک مارکسی نظریات سے الگ تھلک پھیلتی رہی تھی۔ ہاں برصغیر کے ادب میں اور خصوصاً اردو ادب میں اس تحریک نے نظریاتی اعتبار سے کچھ جدید عناصر شامل کیے۔ مثلاً

یہ کہ اردو نے معنی جو محلوں میں پرورش پائی تھی، اسے مجموعیوں اور فنٹ پاتھ تک پہنچایا اور حقیقت نگاری کو واقعہ نگاری اور قطعی پروژیک (Prosaic) اسلوب میں تبدیل کر دیا۔ مذہب کے انہوں نے کی بات کو شروع شروع میں اتنا بڑھایا کہ مذہب کے خلاف پرچار کو جائز سمجھا اخلاقیات کا ناٹا بورڈ واقعہ روں سے اس طرح جوڑا کہ روایتی اور تہذیبی حدود کو پار کرنے میں کوئی مضائقہ نہ سمجھا۔ اس میں شک نہیں کہ یہ سب باتیں روایت سے بغاوت اور بورڈ واقعہ روں سے قطعی انحراف کے مترادف تھیں لیکن یہ سب باتیں سیاسی اور اقتصادی نظریات کے تابع تھیں۔ آرٹ اور ادب کے لیے کوئی جدید نظریہ نہ تھا اور کوئی الگ فلسفیانہ اساس بھی نہ تھی۔ جن ترقی پسندوں نے شہرت حاصل کی ان کے یہاں آرٹ اور ادب کبھی بھی سیاست کے تابع نہ رہا اور کچھ ارادی طور پر کمیٹیڈ نثر و نظم کے علاوہ باقی سب کچھ تخیل و تصور تھا اور رومانی روایت کا ہیروی تھی ان میں فراق، جوش، فیض احمد فیض سبھی آ جاتے ہیں۔

یہ تحریک جس میں آرٹ اور ادب سیاسی نظریات کے تابع تھا جلد ہی ختم ہو گئی۔ اس نے اپنا ٹکھرا ہوا تشخص صرف زبانی اور تحریری بیان بازی تک محدود رکھا اور مصلحت جینی اختیار کی۔ چنانچہ کسی نے کہا کہ وہ اپنے شرائط پر ترقی پسند ہے۔ کسی نے نعت کہہ کر اور ریڈیو، ٹی وی پر سنا کر اپنے کو معروف مار کسی نظریات سے الگ رکھا اور رفتہ رفتہ شاعری میں داخلیت اور تخیل کی بات کرنے لگے۔ غرض کہ کوئی بھی ایسا فلسفہ یا اصول نہ ہو سکا جو فکر و فن میں جدیدیت کا مظہر ہوتا۔

لیکن وجودیت، سریلیف، تجریدیت عالمانہ اور فلسفیانہ اساس پر قائم ہوئے۔ انہوں نے فکر و فن کے ایسے زاویے پیش کیے کہ لوگ اسے نہ سمجھتے ہوئے بھی، اور اسی لیے لایعنی کہتے ہوئے بھی، اس کی جانب رجوع ہوتے رہے۔ یہ تحریک ریٹائنس کی تحریک سے ان معنی میں ملتی جلتی ہے کہ اس نے قدما کی تحریروں میں اپنے نظریہ کی اساس تلاش کی اور نئے نظریات و خیالات پیش کیے جو کسی سیاسی یا اقتصادی نظریہ کے تابع نہیں ہوتے۔ اس تحریک نے فرد کو پھر سے ایک مقام دیا اور سماجیت میں ضم ہونے سے بچایا۔ اس تحریک نے جمالیات کو بھی صحیح نظر بنایا، اور فن کو واقعہ نگاری کی سطح سے اونچا اٹھایا اور اسی لیے یہ عصری جدیدیت نہیں بلکہ نظریاتی جدیدیت کے زمرہ میں آتی ہے۔ اس کے بعد سانحیات کی تحریک منظر عام پر آئی اسے جدید تر، پس جدید یا مابعد جدیدیت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اس تحریک نے بھی اپنی اساس فلسفہ سائنس

اور بشریات پر قائم کی اور ایک ذیلی نظریات جدیدیت کے طور پر ابھری۔ اس تحریک نے فرد کو پھر سے اصولی طور پر معاشی جبر کے تابع کیا۔ لیکن اس کے اصول اور فلسفیانہ توضیحات ابھی تک زیر بحث ہیں۔ ابھی تک یہ تحریک اسی جدیدیت کا حصہ گردانی جائے گی جو پہلی جنگ عظیم کے بعد شروع ہوئی اور بیسویں صدی کے نصف تک اس نے اپنے کو نظریاتی جدیدیت کے طور پر منوالیا۔ زیٹائنس کے بعد آرٹ اور ادب میں یہ پہلی جدیدیت کی تحریک ہے جس کی بنیاد علوم اور فلسفہ پر قائم ہے۔ اس کے علاوہ آرٹ اور ادب کی کوئی دوسری تحریک نظریاتی اعتبار سے جدید کہلانے کی مستحق نہیں۔ بہت سے لوگ جو جدیدی ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں وہ محض کیلتھری یا زمانی جدیدیت کی بات کرتے ہیں جس میں صرف حیات، الفاظ اور کچھ موضوعات کا اضافہ کر کے زمانی فرق کی ترجمانی کی جاتی ہے۔

(مارچ 1992)



(آرامہ 2)؛ فہیم اعظمی، اشاعت 1997، ناشر: مکتبہ صریح، 14 سی، بلاک 20، فیڈرل بی، ایم، یو، کراچی 75950

جدیدیت — ایک تحریک

پچھلے دنوں اردو کے ایک معرکہ فاد نے جدیدیت کے بارے میں یہ انکشاف کیا کہ جدیدیت محض ایک میلان بلکہ میلانات کا مجموعہ ہے۔ اسے تحریک کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ اس لیے بھی کہ جدیدیت کے سامنے کوئی واضح نصب العین نہیں ہے اور نصب العین کے بغیر کوئی بھی میلان تحریک کے مقام بلند پر فائز نہیں ہو سکتا۔ میری رائے میں اس بزرگ نقاد کے یہ ارشادات نہ صرف جذباتی نوعیت کے ہیں بلکہ ایک خاص انداز میں سوچ بچار کا نتیجہ ہیں۔ ویسے بھی انھوں نے شاید جدیدیت کا اس کے پورے سیاق و سباق کے ساتھ مطالعہ نہیں کیا بلکہ اسے محض اپنے موقف کے لیے ایک خطرہ سمجھ کر اس سے ناراض ہو گئے ہیں۔ ان کی اطلاع کے لیے عرض ہے کہ کسی سیاسی یا نیم سیاسی تحریک کے لیے تو نصب العین اور معنی فسلو بہت ضروری ہیں لیکن ایک خالص ادبی تحریک اس قسم کی باتوں سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ اس پر نہ تو کسی خاص رنگ کا لیبل لگایا جاسکتا ہے اور نہ اسے کلاس روم میں ریاضی کے سوال کی طرح حل کرنا ہی ممکن ہے۔ ادبی تحریک تو ایک احساسی تجربے کا نام ہے لہذا جب تک اسے احساس کی سطح پر رکھ کر اس کا جائزہ نہ لیا جائے ایک عام ناظر کو اس میں تناظر تضادات اور گورکھ دھندے نظر آتے ہی رہیں گے۔

ایک سیاسی یا نیم سیاسی تحریک زیادہ سے زیادہ فرد کی زندگی کے سماجی رخ کو براہ کھف کرتی ہے جب کہ ادبی تحریک اس کی ساری شخصیت کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔ زندگی محض مادی وسائل کے حصول کا نام نہیں۔ اس کا مقصد روح کا نکھار، تہذیبی رفعت اور تخلیقی سطح پر زندہ رہنا بھی ہے۔ گویا ایک ادبی تحریک فرد کی ساری شخصیت کو متاثر کرتی ہے جب کہ سیاسی یا نیم سیاسی تحریک اس کی شخصیت کے صرف ایک رخ کو۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو ترقی پسند تحریک اپنی افادیت کے

ہاں صرف ایک نیم سیاسی تحریک تھی اور جدیدیت ایک خالص ادبی تحریک، لہٰذا جیسا کہ میں آگے چل کر عرض کروں گا جدیدیت کی ہمہ گیر تحریک ہی سے ترقی پسندی کی شاخ پھوٹی اور پھر خدا کی کمی کے باعث مرجھا کر رہ گئی۔

جدیدیت ہر اس زمانے میں جنم لیتی ہے جو علمی انکشافات کے اعتبار سے انقلاب آفریں اور روایات و رسوم کی سنگناخت کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔ بات نفسیاتی نوعیت کی ہے۔ جب علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے اور نظر کے سامنے نئے افق نمودار ہوتے ہیں تو قدرتی طور پر سارا قدیم اسلوب حیات مشکوک دکھائی دینے لگتا ہے۔ مگر انسان اپنے ماضی کی لٹی کرنے پر مشکل ہی سے رضامند ہوتا ہے اور اس لیے قدیم سے وابستہ رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ یوں اس کی زندگی ایک عجیب سی منافقت کی زد میں آ جاتی ہے۔ وہی طور پر وہ نئے زمانے کے ساتھ ہوتا ہے اور جذباتی طور پر پرانے زمانے کے ساتھ۔ تاریخ انسانی میں یہ نہایت نازک اور کرب ناک دور ہے جسے فن کے تخلیقی عمل ہی سے عبور کرنا ممکن ہے۔ ایسے دور میں فن کاروں کا ایک پورا گروہ پیدا ہو جاتا ہے جو انسان کے جذبے اور علم میں پیدا شدہ ظہج کو پائنے کے لیے تخلیقی اُتار اور اجتہاد سے کام لیتا ہے۔ اس طور کہ انسان کو ایک نیا ورژن، ایک نیا سماجی شعور اور ایک تازہ تہذیبی رفعت و دیست ہو جاتی ہے اور وہ اعادے اور تکرار کی مشینی فضا سے باہر آ کر تخلیقی سطح پر سانس لینے لگتا ہے۔ کسی بھی دور میں فن کاروں کی یہ اجتماعی کاوش جو اجتہاد سے عبارت اور تخلیقی کرب سے مملو ہوتی ہے، جدیدیت کی تحریک کا نام پاتی ہے۔ واضح رہے کہ جذباتی مراجعت اور وہی پھیلاؤ میں جس قدر بعد ہوگا جدیدیت کی تحریک بھی اسی نسبت سے ہمہ گیر اور توانا ہوگی تاکہ جذبہ اور فہم میں ہم آہنگی پیدا کر کے انسان کو دوبارہ صحت مند اور تخلیقی طور پر فعال بنا سکے۔

جدیدیت پر جو اعتراضات عام طور سے کیے جاتے ہیں۔ ان میں مقبول ترین یہ ہے کہ جدیدیت فرد کی تنہائی اور خواہش مرگ کو نمایاں کرتی اور وابستگی کے رجحان کی لٹی کرتے ہوئے لکڑی کی آزادی پر ضرورت سے زیادہ اصرار کرتی ہے۔ مراد یہ کہ جدیدیت میں اس قدر پھیلاؤ اور پکھ ہے کہ وہ کسی نظریاتی موقف تک کو خاطر میں نہیں لاتی۔ نیز منزل کوشی کے میلان سے بھی وہ قطعاً نا آشنا ہے۔ یہ اعتراض ایک ایسے ذہن کی پیداوار ہے جس نے فکری آزادی کے حصول کے بجائے تابع مہمل رہنے کی آرزو کو ہمیشہ اہمیت دی۔ فکری آزادی کا سفر نہایت کٹھن اور مصائب سے پر ہے اور چونکہ یہ سفر کسی بنی بنائی اور پامال شاہ راہ پر طے نہیں ہوتا، اس لیے اس

کے علم برداروں کو تجربے کے کرب سے بہر صورت گزرتا پڑتا ہے دوسری طرف وہ ذہن جو بھیڑ چال کو اس لیے قبول کرتا ہے تاکہ اس کے واسطے سے اسے گلہ بان کا سایہ عاطفت اور پاڑے کا سایہ عافیت باسانی حاصل ہو سکے۔ کسی ایسے اقدام کا مرتکب نہیں ہونا چاہتا جو اس کی مفاد پرست طبیعت کے منافی ہو۔ چنانچہ وہ ہمیشہ نصب العین اور مقصدیت کی بات کرتا ہے۔ اور منزل کوئی پر زور دیتا ہے تاکہ اس کی شخصیت پر قرار اور مستقبل محفوظ رہے یہ بات بجائے خود بری نہیں اور ایک خاص دور میں سماجی اعتبار سے شدید کارآمد بھی ہے لیکن اگر ادب کی تخلیق کو اس 'مقصد' کے تابع کر دیا جائے تو اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ جب یہ دور ختم ہوگا تو اس کے ساتھ ہی وہ ادب بھی لڑپڑ میں چلا جائے گا جو اس دور کو لانے کے لیے ایک حربے کے طور پر استعمال ہوا تھا۔ جدیدیت اور ترقی پسندی میں یہی فرق ہے کہ جدیدیت اپنے دور سے منسلک ہونے کے باوجود زمان و مکان کی حد بند یوں سے ماورا ہے جب کہ ترقی پسندی زمان و مکان سے اوپر اٹھنے کی تہیں کرنے کے باوجود زمانی طور پر متعید اور مکانی طور پر منسلک اور وابستہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب جدیدیت سے روحانی کشف کی صفت، ماورائیت کا رجحان اور داخلی سطح کے پھیلاؤ کو منہا کر دیا جائے تو باقی جو کچھ بچے گا آپ اسے ترقی پسندی کا نام دے سکتے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ "باقی جو کچھ بچے گا" کی کوئی اہمیت نہیں، بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اس میں سماجی شعور، طبقاتی اتصال کا احساس، ایک بہتر اور خوب تر مادی زندگی کا خواب، یہ سب کچھ موجود ہے اور تاریخ کے ایک خاص دور میں ان چیزوں کی افادیت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ میرا موقف فقط یہ ہے کہ جدیدیت ایک وسیع اور کشادہ تحریک ہے جس میں سماجی شعور کے علاوہ روحانی ارتقاء، تہذیبی نکھار اور تخلیقی سطح بھی شامل ہے جب کہ ترقی پسند تحریک نے اس بڑی تحریک کے محض ایک خاص پہلو کو 'کل' سے کاٹ کر الگ کیا ہے اور اسے ایک سیاسی مقصد کے حصول کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی ہے لیکن چونکہ ادبی مسلک، نظریاتی وابستگی کے تصور سے ملوث ہونا پسند نہیں کرتا اس لیے یہ تحریک اپنے مقاصد میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکی۔

اردو ادب میں جدیدیت کی تحریک بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں شروع ہوئی مگر اس سلسلے میں بہت سی غلط فہمیاں موجود ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جدیدیت کا آغاز انگارے کی اشاعت اور پریم چند کے خطبے سے ہوا اور اس لیے جتنے جدید رجحانات بعد ازاں سامنے آئے وہ سب ترقی پسند تحریک ہی کی دین تھے۔ یہ خیال کچھ ایسا صحیح نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ

انکار نے کی اشاعت سے قبل ہی جدید رجحانات اردو ادب میں داخل ہو چکے تھے۔ ان کی ابتدا تو اسی وقت ہوئی تھی جب مولانا حالی نے 'پیرایہ مغربی' کا اعلان کر کے ادب کو ایک محدود ماحول سے باہر جھانکنے کی ترغیب دی تھی مگر جب حالی کے بعد اقباس نے واقعتاً باہر جھانک کر دیکھا اور شعر کی تخلیق میں اپنی ذات کی اس کشیدگی کو بروئے کار لائے جو مشرقی اور مغربی علوم کے مطالعہ سے انہیں حاصل ہوئی تھی تو اردو ادب میں جدیدیت کے لیے راہیں ہموار ہونا شروع ہو گئیں۔

دراصل اقبال کے ہاں جدیدیت کا سارا مواد موجود تھا۔ اقباس کی ان انگریزی تقاریر کو پڑھیں جو انہوں نے 1930 کے لگ بھگ کہیں تو حیرت ہوتی ہے کہ انہوں نے کس طرح مغربی علوم کے جدید ترین نظریات پر نہ صرف عبور حاصل کر لیا تھا بلکہ انہیں پورے اعتماد سے بیان کرنے پر بھی قادر تھے۔ اقبال کا اسلوب ایک انوکھا تجربہ ہے جو نہ تو اقبال سے قبل ہی موجود تھا اور نہ ان کے بعد ہی جس کی تقلید ہو سکی مگر بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں میراجی، راشد، تصدق حسین خاں اور ان سے پہلے عظمت اللہ، نیاز اور یلدرم نے ایک نئے ذہنی رویے اور ایک نازہ لہجے میں بات کرنے کا آغاز کر دیا تھا۔ 'انکار' کی اشاعت کو اس Modern Sensibility کے متعدد نشانات میں سے محض ایک تو قرار دیا جاسکتا ہے لیکن اس کے بارے میں یہ کہنا غلط ہوگا کہ یہ جدیدیت کا نقطہ آغاز بھی تھا۔ اس لیے بھی کہ اس کے معمولی معیار کے مندرجات یقیناً اس قابل نہیں تھے کہ وہ ادب کے دھارے کا رخ موڑ سکتے۔ چنانچہ دیکھنے کی بات ہے کہ اس زمانے میں 'ترقی پسندی' کا لیبل اس مفہوم میں بہت کم استعمال ہوا جو آزادی کے بعد ترقی پسندوں کو بہت عزیز تھا۔ کیا وجہ ہے کہ اس دور میں تمام جدید رویے کے حامل ادباء کو بڑے التزام کے ساتھ 'باقی' اور طرا 'ترقی پسند' کہا جاتا تھا (اس لیے لب مسکراہٹ کے ساتھ کہ یہ معاشرے کے بجائے اپنی ترقی کے خواہاں ہیں) اور اس سلسلے میں بہت کم لوگ فیض، میراجی، راشد، کرشن چندر، منو، یوسف ظفر، مجید امجد، قیوم نظر، ظہیر کاظمیری، مجاز، جذبی، تحت سنگھ، سلام پھلی شہری اور نبیب الرحمن میں کوئی فرق محسوس کرتے تھے۔ ان کی نظروں میں یہ سب لوگ 'ترقی پسند' تھے یعنی ادب کی قدیم روایات اور معاشرے کے مروج نظام کے باطنی تھے چنانچہ اس ابتدائی دور میں 'ترقی پسندی' کی ترکیب تو اردو زبان میں داخل ہوئی اور اشتراکی نقطہ نظر کی اشاعت کے سلسلے میں بعض ناقدین کے بیانات بھی بڑے بچانے پر نشر ہوئے لیکن خالص تخلیقی سطح پر یہ سارا دور جدیدیت کی ابتدا اور ترویج ہی کا دور تھا۔ اہلہ آزادی کے بعد جدیدیت کی اس وسیع اور ہمہ گیر

تحریک کے اندر سے اصل اور خالص ترقی پسند تحریک نے باہر آ کر کچھ عرصہ کے لیے کھرام پ کر دیا۔ میں اس تاریخی واقعہ کا مفصل ذکر کر کے آپ کو پریشان کرنا نہیں چاہتا مگر میں یہ ضرور کہوں گا کہ بھارت اور پاکستان دونوں ملکوں میں اس تحریک کو بعض سیاسی اذہان نے آلودہ کیا اور ادب میں مقصدیت، تنگ نظری اور تعصب کو اس قدر ہوا دی کہ کسی ترقی پسند رسالے میں کسی غیر ترقی پسند ادیب کی تخلیق کا چھینا ایک بدعت تصور ہونے لگا۔ خیر اس پر تو افسوس نہیں، افسوس اس بات پر ہے کہ ادیب اپنے مسلک کو خیر باد کہہ کر سیاست اور نظریے کی ہنگامی سطح پر اتر آیا۔ تاہم جلد ہی اکثر ادباء کو اس بات کا احساس ہونے لگا کہ ادب کی اپنی مملکت اور اپنے اصول ہیں اور وہ ایک آزاد فضا میں پنپ سکتا ہے۔ چنانچہ سیاسی مسلک ادبی مسلک کے مقابلے میں بتدریج مہم پڑنا چلا گیا اور بالآخر ایک بڑی حد تک ادبی مباحث سے خارج ہو گیا ترقی پسند تحریک مجھ گئی اور جدیدیت کی ہمہ گیر تحریک اس حادثے کو برداشت کرنے کے بعد دوبارہ پر پزے لگانے لگی۔ مگر اب اس تحریک میں کچھ مزید گہرائی پیدا ہوئی اور شگنائیت کے خلاف جدید ذہن کا رویہ کچھ اور بھی نکھر آیا۔ میں ذاتی طور پر ترقی پسند تحریک کا اس لیے قائل ہوں کہ ایک تو اس نے سیاسی اور سماجی پہلوؤں کو بہت زیادہ اہمیت دے کر جدیدیت کو مزید کشادگی سے ہم کنار کیا اور دوسرے ایک میکاگی اور مشینی رویے کے متوقع حشر کا منظر دکھا کر جدیدیت کو ایک وسیع سطح نظر کی قدر و قیمت کا احساس دلایا۔ بہر کیف ترقی پسند تحریک پس منظر میں چلی گئی تو جدیدیت از سر نو مستعد ہو گئی۔ 1960 کے لگ بھگ اس تحریک کا احیا ہوا اور اس سلسلے میں مولانا صلاح الدین احمد کے 'ادبی دنیا' کے دورِ عجم اور اکادمی پنجاب کے سلسلہ اشاعت کتب خانے جو کردار ادا کیا وہ کسی سے غفل نہیں ہے۔ ادبی دنیا نے نہ صرف نکھرے ہوئے سینئر جدیدیت پسند ادباء مثلاً مجید امجد، یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیق، ضیا جالندھری، عارف مہدائین، محمد صفدر، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی، بلراج کول، ریاض احمد، رام لعل، شادامرت سری، انجم رومانی، غلام اشعین نقوی، رحمان مذنب، شہزاد احمد، شاذ حسنکشت اور حبیب الرحمن وغیرہ کو ایک ہی پلیٹ فارم پر جمع کیا بلکہ فکیب جلالی، شہزاد، محمد علوی، کمار پاشی، محمود شام، توصیف تبسم، کرشن ادیب، بشر نواز، قاضی سلیم، اعجاز قاروقی، حمید الماس، عرش صدیقی، محمود سعیدی، نذیر ثانی، فتح محمد ملک، محمود ایاز، عتیق حنفی، ناصر شہزاد، مصطفیٰ اقبال توصلی، ہانی، مراتب اختر، فضیل جعفری، آفتاب اقبال، فہیم، شہاب جعفری،

قلام جیلانی اصغر، سلیم الرحمن، ادیب سہیل، سیف زلفی، احمد جمیش، تبسم کاشمیری اور متعدد ایسے باصلاحیت ادبا اور شعرا کو بھی حعارف کرایا جن میں سے کئی ایک نے آگے چل کر جدیدیت کے سلسلے میں نام پیدا کیا مگر اب جو اس تحریک کا احیاء ہوا تو اس میں زندگی کی تہذیبی اور ثقافتی سطح کا ایک گہرا شعور بھی شامل تھا۔ نیز اس شعور کے واسطے سے زبان اور لہجے میں بھی ایک نمایاں تبدیلی پیدا ہو گئی تھی۔ یہ تبدیلی نثر کو شعری زبان کے غلبے سے نجات دمانے اور شاعری کو قدیم غزلیہ لہجے کے تسلط سے آزاد کرنے سے متعلق تھی۔ چنانچہ اس کے نتیجے میں حقیقتات پر سے غیر ضروری بوجھ اُترا، تنقیدی شعور جدلیاتی سائنٹفک مزاج کو عبور کر کے تہذیبی جزر و مد اور عمرانی عناصر سے قوت اخذ کرنے لگا اور موضوعات میں تنوع اور تہہ داری کا کچھ اور اضافہ ہو گیا۔ گویا جدیدیت کی تحریک جسے راشد نے سیاسی شعور، میراجی نے ذات کا عرفان اور ترقی پسند تحریک نے اجتماعی شعور عطا کیا تھا۔ اب ثقافتی گہرائی اور تہذیبی وسعت سے بھی آشنا ہوئی اور اس کے لہجے میں ایک نمایاں ارتقائی تبدیلی کا احساس ہونے لگا تاہم اس دور میں جدیدیت کے اندر سے برہم لوجو لوں کی تحریک (خاص طور پر پاکستان میں) لپک کر باہر آگئی۔

ان لوجو لوں نے بغاوت کو اس کی انتہا تک پہنچا دیا۔ وہ نہ صرف Absurdity کے قائل تھے بلکہ زبان کی مہادیات کو بھی تبدیل کر دینا چاہتے تھے۔ کچھ عرصہ تک تو ایسی گرد آؤں کہ اس تحریک کو پہچاننا بھی مشکل تھا لیکن جب ملک میں سیاست بحال ہوئی تو اس کا اصل مزاج نکھر کر سامنے آگیا۔ چنانچہ یہ کھلا کہ واصل یہ تحریک تو 'نو ترقی پسندی' کی ایک صورت تھی اور اس کا مقصد Absurdity کے حوالے سے 'قدیم' کو ریڑھ پر بڑھ کر ناکہ انقلابات کے لیے زمین ہموار ہو سکے۔ مگر اب نقاب کشائی کے بعد اس تحریک کے لیے اپنی انفرادیت کو برقرار رکھنا مشکل تھا اس لیے وہ ترقی پسندی کے سابقہ میلان میں ضم ہو کر ختم ہو گئی۔ آج کل یہ لوجوان ادب کی باتیں کم کرتے ہیں اور سیاسی موضوعات پر اپنی نئی لویلی سیاسی بیداری کا ذکر کرنے پر زیادہ مائل ہیں۔ بہرحال ہمیں ان لوجو لوں کا ممنون ہونا چاہیے کہ انھوں نے کم از کم اردو ادب پر رحم کھا کر اسے آزاد تو چھوڑ دیا ہے۔



(لے مقالات، وزیر آغا، سن اشاعت: 1972، ناشر مکتبہ اردو زبان، ریٹوے ریز سڑک دھوا)

ادب، روایت، جدت اور جدیدیت

جدیدیت کی جو ایک لہر ان دنوں چل رہی ہے اس کے مد نظر ذرا کچھ ہمیں اپنی ادبی روایات کا بھی جائزہ لینا چاہئے۔ لیکن اس سے پہلے ہمیں روایت کے مفہوم کو متعین کر لینا چاہئے، تاکہ جدت کو ”جدیدیت“ سے جدا کر کے بھی دیکھا جاسکے۔ کیوں کہ میرے نزدیک جدت، روایت کا ایک نگوینی حصہ ہے۔ کوئی بھی روایت ایسی نہیں ہے جس میں بے شمار جدتوں کا اضافہ نہ ہوا ہو اور جو ان کے احزاج سے وجود میں نہ آئی۔ اس کے برعکس ”جدیدیت“ ایک کلت (Cult) ہے اور اس کے پیچھے ایک فلسفہ ہے جس کو ہم معرض بحث میں ذرا بعد میں لائیں گے چنانچہ میری تنقید ”جدیدیت“ کے فلسفے اور اس کے ادبی مظہر پر ان کی کمزوریوں سے متعلق ہوگی، نہ کہ اس لیے کہ ”جدیدیت“ بت شکنی کا ایک سہل ہے۔ کیوں کہ بت شکنی کا تو میں بھی حامی ہوں اور اس بات پر ایمان رکھتا ہوں کہ تغیر و تبدل کے عمل یا ارتقا کے عمل سے دنیا کی کوئی چیز آزاد نہیں ہے اور جب کوئی قوم کسی روایت یا وضع کہن پر آڑ جاتی ہے، اس میں کسی قسم کی تہدیلی قبول کرنے کی روادار نہیں ہوتی ہے اور اس وضع کہن کی مدافعت اور مضرت میں اپنا سارا زور صرف کر دیتی ہے تو وہ منزل قوموں کی زندگی میں نہ صرف کشن ہوتی ہے جیسا کہ علامہ اقبال نے کہا ہے کہ:

طرز کہن پر اڈنا، آئین نو سے ڈرنا
منزل ہی کشن ہے قوموں کی زندگی میں

بلکہ خود کشی کے مترادف بن جاتی ہے۔

آدی کسی نہ کسی معاشرے میں زندگی بسر کرتا ہے اور کوئی بھی معاشرہ ایسا نہیں ہے، جس پر ایک خول روایات کہن کا نہ چڑھا ہوا ہو، جس میں زندگی بسر کرنے، اشیاء بنانے، پیدا کرنے

اور ذاتی تخلیقات کو وجود میں لانے کی کوئی روایت، کمزور یا مضبوط نہ ہو، اس کا کوئی تاریخی چلن نہ ہو۔ چنانچہ اس روایت یا تاریخی چلن کو گزرنے والی نسل، نئی نسل اور آنے والی نسلوں کو منتقل کرتی رہی ہے۔ خواہ اس منتقلی کا طریق کار زبانی ہو، تحریری ہو یا عملی مظاہرے کا ہو، یہ بات بہت سامنے کی ہے کہ ہر فن اور ہر ہنر کی ایک روایت ہوتی ہے اور جب کسی معاشرے میں کسی فن یا ہنر کی روایت نہیں ہوتی ہے اور فن یا ہنر بقائے حیات اور تکمیل حیات کے لیے ضروری ہوتا ہے تو اسے دوسرے معاشروں سے قرض لیتے ہیں اور اپنے معاشرے کی نفسی کیفیت یا جینکس (Genius) کے مطابق اس کو پروان چڑھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کی متعدد مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ لین دین کا عمل، مختلف تہذیبوں اور معاشروں کے درمیان، رسم و رواج اور روایات کی دنیا میں بھی ہوتا ہے۔ چنانچہ کسی بھی روایت کے بارے میں یہ کہنا کہ اس کی نظیر کسی دوسرے معاشرے میں نہیں ملتی ہے، بہت مشکل ہے۔ شاید اس طرح کی ایک ریت جس کی نظیر کسی دوسرے معاشرے میں نہ ملتی ہو، ہندو معاشرے میں سستی کی رسم ہے، جسے اول اول اکبر بادشاہ نے، پھر انگریزوں نے اور خود ہندوؤں نے بذریعہ قانون ختم کر دیا ہے اور اب تو ذات پات کے امتیازات، چھوت چھات کی تفریق، عورتوں کی سماجی غلامی وغیرہ کو بھی ختم کر رہے ہیں جو کبھی یہ سب ان کے دین و عہد کا حصہ تھیں۔

اس کے یہ معنی ہوئے کہ روایت خواہ وہ کسی ادارے کی ہو، کسی طرز زندگی کی ہو یا کسی تخلیقی ہنر کی۔ مثلاً گانے بجانے اور شعر و شاعری کی، وہ اپنے اندر جہاں بہت سی پیوندکاریوں اور تہذیبوں کو جگہ دیتی رہتی ہے۔ وہاں کبھی کبھی ایک نئی بساط آہنگ بچھانے پر بھی مجبور ہو جاتی ہے۔ بارہد کے ترانوں کے اوزان آج ناپید ہیں۔ مگر ایران کے دیہاتوں میں وہاں کے دیہقان جن اوزان کے تحت شعر کہتے ہیں وہ فارسی میں عربی کے مروجہ اوزان سے مختلف ہیں۔ ان میں چھندوں کے ساتھ ٹکیوں (Accents) کا بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس طرح کی پیوندکاریاں ہمیں اپنی شاعری کی روایت میں بھی ملتی ہیں۔ میر تقی میر نے جہاں فارسی کے مروجہ اوزان میں شعر کہے ہیں، وہاں ہندی اوزان میں بھی غزلیں کہیں ہیں۔ لیکن آج اردو کے شعرا کے درمیان ہندی اوزان کا کوئی چلن کم از کم غزلوں میں نہیں ہے۔ لیکن جب وہی شعراء فلمی گانے یا گیت اور دوپے وغیرہ لکھتے ہیں تو ہندی شاعری کے نال و سم کو اپنے سامنے رکھتے ہیں، اور اس نئے زمانے میں جو طارے پاپ سنگرز (Pop-Singer) ہیں وہ تو انگریزی نال پر اردو کے بول وضع

کر رہے ہیں۔ ان چند مثالوں سے جو بات میں واضح کرنا چاہتا ہوں، وہ یہ ہے کہ جہاں یہ بات صحیح ہے کہ ہم روایت کی دنیا میں سانس لیتے ہیں، وہاں یہ بھی صحیح ہے کہ روایت کی جگہ بند سے آدمی گھٹ کر رہ جاتا ہے۔ دریا سے ایک جوئے کم آب بن کر رہ جاتا ہے، زندگی ایک مسلسل عمل ہے تجدید زندگی کا۔ وقت کو گونٹنے نے یزدان کا پیر من قرار دیا ہے جسے وہ ہر صبح بدلتا رہتا ہے۔ اقبال کا بھی خیال وقت کے بارے میں کچھ یہاں ہی ہے۔ وقت جہاں ہر شے کو مٹانے کے درپے ہوتا ہے، وہاں وہ ہر لمحہ نیا، ماضی کے لمحات سے مختلف ہوتا ہے۔ اقبال کے نظام فکر یا حوالہ فکر میں تاریخ اپنے کو دہرائی نہیں ہے۔ وہ میٹھے کے ”ابدی نکرار“ کے تصور کے مخالف اور برعکس اس خیال کے حامی تھے کہ تاریخ کبھی بھی اپنے کو دہرائی نہیں۔ ارتقا میں بھلا نکرار کہاں، ہر لمحہ منفرد ہوتا ہے پھر بھی بقول مارکس، تاریخ میں ایک رجحان دہرانے کا ہوتا ہے۔ مگر پہلی بار یہ حیثیت ایسے (ٹریجیڈی) پار دیگر یہ حیثیت مزاحیہ کھیل (Farce) میں یہاں تاریخ کے کسی فلسفے کو بیان کرنا نہیں چاہتا۔ کیوں کہ فلسفے کو سمجھنے اور سمجھانے کی بھی ایک روایت ہوتی ہے اور وہ روایت ہمارے یہاں کئی صدیوں سے موقوف ہے۔ چنانچہ ہم نے گزشتہ چھ سات سو سال میں کوئی بڑی فکر عقل کے ذریعہ نہیں، بلکہ جذبہ یا عشق کے حوالے سے کی ہے اور روشنی جو خدا کا پیر من ہے، اس کے بجائے، وحشت اور جنون کی آرزو کی ہے، جو لباسِ اہرمن ہے۔ ایک غالب نے کہیں کہیں شمع یونان اور فلسفہ اشراق سے کچھ روشنی بکھیری ہے اور اثبات کوئی سے نکرایا ہے جو ایک عمل تجدید حیات کا ہے، لیکن شامری ان فلسفیانہ خیالات کی متحمل کب ہو سکتی ہے، تاہم وہی حافظ صہبا گسار جس کے مے خانے کا مے کش ”زبور مجسم“ کا باقی شاعر بھی تھا اس کے اس قول کا اعادہ کوئی چھوٹی بات نہ تھی کہ ”وجود جملہ اشیاء بھند است۔“ غالب نے اس فکر کو بڑی آب و تاب کے ساتھ دہرایا ہے۔ اس کا مفہوم یہ ہے کہ ہر وجود کے اندر اس کو نفی کرنے والی قوت پوشیدہ ہوتی ہے، ان دونوں قوتوں کے درمیان اتحاد و مخالف، دونوں ہی ہوتا ہے۔ اسی کش مکش سے ان کا وجود ہے، لیکن آخر کار مخالف قوت پرانے کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ یعنی اس کی قوت اور توانائی کو اضم کر کے ایک نئے وجود کو جنم دیتی ہے، جو پرانے سے زیادہ پُر مایہ، توانا اور مختلف ہوتا ہے۔

اس اصول سے کسی بھی روایت کا وجود آزاد نہیں ہے، لیکن اس سلسلے میں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ کوئی بھی پرانی شے، اس وقت تک دم نہیں توڑتی ہے، جب تک کہ وہ اپنی تمام امکانات

قوت کو صرف نہیں کر چکتی ہے، چناں چہ اس جدلیات کے پیش نظر ہیگل (Hegel) غالباً کچھ قبل از وقت اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ شاعری اپنی ممکنہ قوت کو صرف کر کے عصر حاضر کی اس جدید نثر کو جنم دے رہی ہے، جو اظہار حقیقت اور حقیقی فکر کے لیے شعر سے زیادہ مناسب، موزوں اور قوی ہے۔ اس کی دلیل دو یہ دیتا ہے کہ شاعری کا تعلق تخیل، یعنی غیر حقیقی باتوں سے ہوتا ہے، نثر کا تعلق حقیقت یا ٹھوس حقیقی باتوں سے ہوتا ہے، چناں چہ وہ تاریخ کو نثر بتاتا ہے۔ (History is prose) اس کا مفہوم یہ ہے کہ انسان تاریخی حقائق سے نبرد آزما نثر ہی کے ذریعہ ہوتا ہے اور نثر ہی کے ذریعے، اس کی گرفت تاریخ پر مستحکم ہوتی ہے۔ مگر بہت دنوں تک لوگوں نے ہیگل کی یہ بات نہ مانی۔ یہ کہتے رہے، شاعری کا تعلق جذبہ حیرت سے ہے۔ اور جب تک کہ حیرت کدوا کائنات قائم ہے۔ شاعری کا سہاگ بھی قائم رہے گا۔ غلط یہ ہے کہ یہی بات ارسطو نے فلسفے کے بارے میں کہی تھی کہ فلسفہ جذبہ حیرت سے پیدا ہوا۔ بہر حال اب یہ بات خاصی پرانی ہو چکی ہے۔ اب تو شاعری کی نئی ضرورتوں کو دریافت کیا جا رہا ہے یا یہ کہ تلاش کیا جا رہا ہے۔ فرد اور کائنات کے درمیان توازن قائم کرنے کی ضرورت بذریعہ شعر خواب دیکھنے کی ضروریات، نفسی توانائی میں اضافہ کرنے کی ضرورت، آئینہ شعور کو بھلا کرنے کی ضرورت، داخلیت کو جیز کرنے کی ضرورت، اتنی بہت سی باتوں کو شاعری کی ضرورتوں کے تحت لایا جا رہا ہے۔ چناں چہ میں یہ نہیں کہتا کہ ہیگل کی بات تمام تر درست ہے۔ تاہم اس پر سچائی موجود ہے۔ سارتر نے بھی شاعری کو ادب سے الگ کر دیا ہے اور شاعری کو تمام تر تخیلی شے قرار دیا ہے اور صرف نثر کے ادب کو ادب کہتا ہے۔ ہمارے حالی نے بھی اپنے کسی مضمون میں یہ لکھا ہے کہ اب شاعری چلتی ہوئی نظر نہیں آتی ہے۔ اُن کا یہ احساس اپنی جگہ درست تھا۔ وہ تخیل کی دادی سے نکل کر حقیقت کے میدان میں اتر آئے تھے۔ اس وقت سے شاعری ہمارے یہاں بھی کرب اور بحران میں مبتلا ہے۔ جب کوئی بڑا شاعر، حقیقی فکر، یعنی تاریخ سے نبرد آزما ہونے والی فکر، شاعری کی میڈیم میں کرتا ہے۔ تو وہ خاصا نثر نگار بن جاتا ہے اور چھوٹا شاعر، جو شاعری کا رسیا بنا ہو، یا تو لکھنے سے محروم رہتا ہے یا معمولی معمولی باتوں کی شاعری کرتا ہے۔ یا پھر شخصی الہام کا سہارا لیتا ہے۔ کیا اس طرح ہیگل کا یہ خیال صحیح ثابت ہو رہا ہے کہ شاعری نثر کو جنم دے رہی ہے یا یہ کہ فرانسیسیوں کی یہ بات صحیح ثابت ہو رہی ہے کہ شاعری موسیقی کی طرف لوٹ جائے گی اور صرف گانے بجانے کی شے، جذبے کی سیرابی کی ایک شے اور تخیل کی شعبہ گری کی ایک شے ہو کر رہ جائے

گی اور حقیقی فکر یعنی تاریخ سے نبرد آزما ہونے کا کام اس سے نہ لیا جاسکے گا۔ مگر فی الحال چھوڑیے اس بات کو، شاعری ہزار روپ ہے۔ یہ ہمارے وجود کا جزو بن ہے۔ ہائیڈروکرواسے کا شائد وجود ترادے چکا ہے، یہ کوئی نیا چولا بدل لے گی۔ چنانچہ اس سے زیادہ اہم یہ سوال ہے کہ جب ہم کسی صنفِ سخن کی روایت کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد کیا ہوتی ہے؟ کیا اس سے مراد صنفِ سخن کی خارجی ہیئت کی روایت ہوتی ہے یا اس کی معنوی دنیا کی روایت بھی۔ میری نظر میں اس کا اطلاق دونوں پر ہوتا ہے۔ حالی کے زمانے سے ہم دیکھ رہے ہیں کہ غزل کی پرانی ہیئت میں ایک نئے جہانِ معنی کا اظہار کیا جا رہا ہے۔ چنانچہ غزل کی زندگی بہت کچھ رہیں منت ہے اس بات کی کہ اس میں اظہارِ معنی پر سے قید و بند ٹھادی گئی ہے۔ حتیٰ کہ اس کا روایتی انتشار بھی ختم ہو رہا ہے اور اب ایک کوشش اس نظمِ جدید میں تبدیلیاں کئے جانے کی دکھائی دیتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ہر چند کہ روایت کا تعلق صورت اور معنی، دونوں ہی سے ہوتا ہے، لیکن جس تیزی سے تبدیلی اس کے جہانِ معنی میں پیدا ہوتی ہے، اتنی تیزی سے تبدیلی اس کی خارجی ہیئت میں رونما نہیں ہوتی ہے۔ کیوں کہ جدید خیالات کو معروف صورتوں میں دیکھنا لوگ زیادہ پسند کرتے ہیں۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ خارجی ہیئت میں تبدیلی واقع نہ ہوتی ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو کسی بھی خارجی ہیئت کی کوئی تاریخ نہ ہوتی کیوں کہ تاریخ تو عبارت ہے تغیر و تبدل ہی سے۔

ایلیٹ نے ایک موقع پر یہ کہا ہے کہ شاعر کا ذہن بدلتا ہے، آرٹ نہیں بدلتا، مگر اس موقع پر ایلیٹ نے آرٹ کی کوئی وضاحت نہیں کی مگر ایک دوسرے موقع پر جیمس جوائس کے ناول ”یولی سز“ کے فارم پر تبصرہ کرتے ہوئے انھوں نے کہا۔ خواہ آپ اسے ناول کہیں یا نہ کہیں، اب ناول کا فارم چلتا ہوا نظر نہیں آتا۔ یہاں ایلیٹ فنِ کار کے ذہن اور اس کے آرٹ کے درمیان بدلتا ہوا رشتہ دریافت کر لیتے ہیں۔ چنانچہ ”یولی سز“ (Ulysses) کے غیر روایتی طرزِ بیان (Anti-narrative) یعنی شعور کی زد والے طرزِ بیان کو دیکھتے ہوئے یہ سمجھاتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں کہ ناول کا بیانیہ انداز بیان (Narrative Diction) اپنی ممکنہ قوت کو صرف کر کے دم توڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ میں ایلیٹ کو ذرا کم ہی اپنی گفتگو کے درمیان برائے آرائش لانا ہوں۔ یہاں ان کا ذکر بالخصوص اس لیے کیا کہ وہ روایت پرستی یا نو کلاسیک کے بہت بڑے حامی ہیں۔ جس کی تعریف ان کی نظر میں یہ ہے کہ نئی نسل کے شعرا ماضی کی عظیم شاعری کا جھنڈا اپنی

شاعری میں بلند کرتے ہوئے نظر آئیں۔ یہ تعریف بھی ہے اور ترقیب عمل بھی، اور جب انہوں نے خود انگریزی کے شاعر پوپ کی نقالی شروع کی تو ان کے دوست ازرا پاؤنڈ نے ان کو جیبیہ کی کہ بڑے شاعروں کی پیروڈی لکھنا نہ صرف بڑے شعرا بلکہ فن کی بھی توہین ہے۔ شاعر وہی اچھا ہے جو اپنی کمال میں رہے۔

بہر حال یہاں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ جب معنی بدلتے ہیں تو اس کے اظہار کی صورت میں تبدیلی کے آثار نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ اظہار اور بیان کے نئے تجربات اس طرح وجود میں آتے ہیں جنہیں جدت کا نام دیا جاتا رہا ہے، لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر تحریر کامیاب ہو جائے تاہم نئے تجربات سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔

ان دنوں چوں کہ ہمارے تنقیدی ادب میں اظہار ذات کی بات بیشتر کی جاتی ہے، اس لیے فن شاعری کو ذرا اس رشتے، یعنی اظہار ذات کے رشتے سے بھی دیکھنا، جانچنا اور پرکھنا چاہیے۔ ہائیڈگر (Heidegger) نے لکھا ہے کہ ”فن سے فن کا رہا ہے، نہ کہ فن کار سے فن۔“ اس قسم کے جملوں سے فن کی قدامت تو ظاہر ہوتی ہے، لیکن یہ بات ظاہر نہیں ہوتی ہے کہ انسان اپنے فنون اور ہنر کا خالق نہیں۔ کسی فن کی تاریخ اگر ماضی کے دھندلکے میں مفلوف ہو گئی ہے تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا ہے کہ شاید فن کسی بڑے اسرار طریقے سے انسان کو ملا ہے اور انسان اس کا موجد نہیں ہے۔

فنون لطیفہ کی اصل کو سمجھنے کا ایک طریقہ کار یہ بھی ہے کہ ہم اس فن کی اندرونی ضرورت کو بھی سمجھیں، اگر موسیقی کی اندرونی ضرورت یا اس کا تقاضا ہمارے حواس کی دنیا میں نہ ہوتا تو اس کا وجود میں آنا ممکن نہ ہوتا۔ موسیقی اس لیے وجود میں آئی اور اس نے معروضی صورتیں اختیار کیں کہ اس کی ضرورت ہمارے حواس کی دنیا میں ہے۔ یہ ایک الگ مسئلہ ہے کہ موسیقی سے کیا کیا کام تاریخ میں لیے جاتے رہے ہیں یا یہ کہ اس سے کیا کیا کام لیے جاسکتے ہیں۔ اب تو موسیقی سے پودوں اور جانوروں کے امراض کا علاج بھی کیا جا رہا ہے، لیکن موسیقی کچھ ان کاموں کے لیے وجود میں نہیں آئی، وہ اس لیے وجود میں آئی کہ اس کی ضرورت، اس کا تقاضا ہمارے حواس کی دنیا میں تھا۔ وہ جو ایک گوشِ نغمہ نبش ہم نے پایا ہے، وہ جو ایک احساسِ آہنگ اور ہارمونی ہماری فطرت میں ہے، ہماری توت سامعہ کو نصیب ہوا ہے، اس قوت کی تحصیل اور اس کی تسکین کے لیے موسیقی وجود میں آئی۔ موسیقی ہمارے احساسِ آہنگ اور ہارمونی کی ایک

معروضی صورت ہے، چناں چہ کوئی اور خدمت انجام دینے سے پہلے اس داخلی ضرورت کو پورا کرنا یعنی ہماری قوت سامعہ کو لذت بخشا موسیقی کا لازمی کام ہے۔ اس خدمت کے بغیر وہ موسیقی نہیں بلکہ کھڑاگ ہے۔

اس طرح کی بات شاعری سے متعلق بھی کہی جاسکتی ہے۔ مگر شاعری کے ساتھ یہ دشواری ہے کہ اس کا تعلق کسی ایک حس سے نہیں بلکہ ہماری متحدہ حیات سے ہے۔ یہ ہمارے تمام حواس ظاہری اور حواس باطنی سے تعلق رکھتی ہے پھر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ بہت نمایاں طور سے اس کا تعلق موسیقی، تخیل، خیال (Ideas) اور جذبے سے ہے۔ کچھ لوگوں کا یہ کہنا ہے کہ اس کا بیشتر تعلق دنیائے مجاز اور عالم خواب سے ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعری کا نمایاں تعلق ان ساری سو خراذ کہ باتوں سے بھی ہے کیوں کہ ابتدائی عہدوں میں جہاں تک سراغ ملتا ہے، شاعری سحر انگیزی کا ایک فن تھی۔ جادو، ٹوٹنے سے اس کا گہرا تعلق تھا، چناں چہ یہی سبب ہے کہ اس فن میں موضوع معروض کے ساتھ متحد ہو جاتا ہے۔ دونوں ایک وحدت میں تبدیل ہو جاتے ہیں، جو باتیں غیر حقیقی، تخیلی اور خیالی ہوتی ہیں، وہ حقیقی معلوم ہونے لگتی ہیں۔ شاعری آج بھی کیسا اثر اور سحر انگیز ہے، اگر وہ واقعی شاعری ہے۔ چناں چہ اسے کسی خارجی مقصد کو پورا کرتے ہوئے خواہ اس مقصد کی تکمیل پنہاں ہو یا عریاں، اسے ہماری اس داخلی ضرورت کو پورا کرنا ہے کہ وہ اپنی سحر انگیزی سے ہمیں ایک ایسی دنیا میں لے جائے، ایک ایسی کیفیت سحر زدگی سے دوچار کر دے کہ ہم آئینہ لٹک باتوں کو حقیقی روپ میں دیکھ سکیں۔ شاعری ہماری تحصیل ذات کا ذریعہ بن جائے۔ شاعری تواجد ذات اور ہائیدگی ذات کا ذریعہ بن جائے۔ اس ضرورت کو پورا کیے بغیر وہ شاعری نہیں بلکہ شاعری سے کچھ کم ہوگی۔ اچھی شاعری سے یہ دونوں مقاصد یعنی احساسات کی ہائیدگی یا تسکین روح کے مقصد کے ساتھ ساتھ سماجی مقاصد، جن کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے، بیک وقت بلا امتیاز این و آن پورے ہوتے ہیں۔ یہیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ شاعری ایک زبان بھی ہے، اور وہ زبان کے فریضے کو نظر انداز نہیں کرتی ہے۔ زبان کے فریضے کو ادا کیے بغیر شاعری مہمل ہے۔ اظہار تابع ابلاغ ہے۔ مہارت زبان یہ ہے کہ ابلاغ آسان ہو جائے۔ مجز کا نام شاعری نہیں۔ ابہام بے شک اس کا زیور ہے لیکن مجز نہیں۔ مگر اظہار ذات کی نسبت سے فن کی یہ تشریح دھوری رہ جائے گی، اگر ذات کی تشریح نہ کی جائے۔ شعر و شاعری کے مباحث میں ہمارے شعراء اکثر اظہار ذات کی باتیں کرتے ہوئے نظر آتے ہیں، لیکن وہ یہ

نہیں بتاتے کہ ان کی مراد ذات سے کیا ہوتی ہے۔ وہ اس سے مراد صرف ”میں“، ”آنا“ لیتے ہیں یا کچھ اور بھی۔ فرد صرف ”میں“ ہی نہیں بلکہ اپنی نوع یا ”کل“ کا ایک جزو بھی ہوتا ہے۔ چنانچہ شعر و شاعری سے متعلق بہت سے نظریاتی اختلافات ذات کی تفسیر اور تشریح سے بھی تعلق رکھتے ہیں۔ دور حاضر میں جو وجودی یا ”موجودہ جدیدیت“ ہے اس کی اساس بعض فلسفیانہ مبادیات پر ہے۔ ان میں سے ایک یہ ہے کہ کسی فرد کا کوئی جوہر (Essence) ہستی سے پہلے نہیں ہوتا ہے۔ یعنی فرد ہستی سے متصف ہونے کے بعد اپنا کوئی جوہر پیدا کرتا ہے۔ چنانچہ جوہر ذاتی کی نسبت سے کوئی بھی فرد کسی دوسرے فرد کے ساتھ کوئی بھی چیز مشترک نہیں رکھتا ہے جس کی بنیاد پر اس کی نوعی تخصیص ہو سکے۔ چنانچہ وہ تمام تر تھا ہے۔ اس کا کوئی ثانی یا نظیر نہیں۔ اس کے برعکس ارسطاطیلیسی علم الوجود (Ontology) میں، انسان ایک نوعی فرد ہے۔ وہ شعور ذات سے متصف ہونے کی وجہ سے ایک فرد یعنی دوسروں سے مختلف ہی نہیں بلکہ اپنی نوع کا ایک نمائندہ فرد بھی ہوتا ہے۔ وہ بہت سی چیزیں اپنی نوع کے ساتھ مشترک رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ایک دوسرے کو سمجھتے ہیں اور ایک دوسرے کے غم اور خوشی میں شریک ہوتے ہیں اور جہد البقا میں ایک دوسرے کے ساتھ تعاون سے کام لیتے ہیں، چنانچہ جب وہ از روئے شعور ذات اپنے اندر دیکھتا ہے تو اپنے ذہن اور اپنے نفس کے آپنے میں دوسروں کو بھی دیکھتا ہے۔ اور جب وہ دوسروں کی حرکات و سکنات، محرکات و محال پر غور کرتا ہے تو وہ ان کی تصویر میں خود اپنے کو بھی دیکھتا ہے، کیوں کہ فرد، نوعی فرد ہونے کے باعث صرف منفرد اور یکتا ہی نہیں بلکہ ایک دوسرے کی تمثال بھی ہے۔ اس کی انفرادیت اس کی اجتماعیت کی رہنما منت ہے۔ کوئی بھی فرد دوسرے فرد سے اتنا الگ کھا نہیں ہوتا ہے کہ اس پر اس کی نوع کی عمومی خصوصیت کا اطلاق نہ ہو سکے۔ چنانچہ اچھی مشترکہ خصوصیات یا مشترکہ ذہن یا سماجی شعور کی وجہ سے وہ ایک دوسرے کے جذبات اور خیالات کو سمجھتے ہیں اور جس کی بنیاد پر وہ ایک مجلس زندگی بسر کرتے رہتے ہیں۔ ان سارے کاموں کا وسیلہ زبان ہے جو کسی ایک فرد کی ایجاد نہیں اور جو نہ کسی عمرانی معاہدے کی صورت میں وجود میں آئی ہے، بلکہ یہ اس کے تعاون اور شریک ذہنی سے وجود میں آئی ہے۔

تخل اس کے کہ انسان نے کوئی اوزار ایجاد کیا ہو، اس نے زبان کو مقاصد حیات کی تکمیل میں، یہ حیثیت اوزار استعمال کیا ہے، اس کا مجتمع ہونا کسی مقصد کے حصول کے لیے، زندگی کا یہ، لیکن مقصد زبان کے ذریعے حاصل ہوا ہے۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ زبان شعور کی

معروضی صورت ہے اور شعور زبان کی داخلی حقیقت ہے، ان میں سے کوئی بھی موخر یا مقدم نہیں ہے۔ زبان جہاں لوگوں کو مجتمع کرنے، باہم گفتگو کرنے، محفل اور مجلس کا ایک ذریعہ ہے، علم و عرفان اور سرکاری کا ایک ذریعہ ہے، وہاں وہ خلوت کدۂ ذات میں خود اپنے سے ہم کلام ہونے یا خود بینی کا بھی ایک ذریعہ ہے۔ شاعری ان دونوں عمل کا مظہر رہی ہے، مگر گہلیس کی یہ بات غلط بھی نہیں ہے کہ ہمارے بہترین نغمے خلوت کدۂ غم کے رہے ہیں۔ کیوں کہ اس عالم میں انسان، بلکہ یوں کہیے کہ خلوت کدۂ ذات میں وہ اپنی ذات کے آفاقی یا کائناتی رشتے یا جوہر کو زیادہ اچھی طرح سمجھ سکتا ہے۔ چھوڑیے غم کو کہ اب غم دنیا سے گھٹنا بھی جا رہا ہے۔ طرب انگیزی کا (Cult) بڑھتا جا رہا ہے، اور یہ برا بھی نہیں ہے۔ مگر یہ بات یاد رکھیے کہ شاعری تمام تربیداری اور جدوجہد کی شے نہیں ہے بلکہ عزت نشینی، تفکر، گیان دھیان کی بھی شے ہے۔ انسان جہاں فطرت سے الگ ہوتا ہے، وہاں اس کے ساتھ متحد بھی ہوتا ہے۔ اس کا یہ بھی عمل داخلی اور خارجی، دونوں ہی ہے۔ بہر حال یہاں یہ بات تھکر کر کچھ سامنے آئی کہ فرد ایک تمام تر اتفاقیہ غیر مربوط فرد، تاریخ سے غیر مربوط فرد، کائنات سے غیر مربوط فرد، وجود (Being) سے غیر مربوط فرد نہیں ہے۔ بلکہ اپنی نوع کا اور اپنے معاشرے کا ایک مربوط اور لٹا ہوا فرد ہوتا ہے۔ تاریخ اور کائناتی وجود سے ایک منطقی ربط رکھتا ہے۔ چنانچہ جب دور حاضر کی وجودیت انسان کی مجلس فطرت سے انکار کرتی ہے، اس کے سماجی وجود سے انکار کرتی ہے، ان کے درمیان کسی مشترک ذہن اور شعور کے وجود سے انکار کرتی ہے، اور اس بات پر غور نہیں کرتی کہ شعور ذات اصل میں سماجی شعور ہے۔ کیوں کہ انسان نے شعور ذات، سماجی زندگی کے عمل میں حاصل کیا ہے تو وہ انسانی وجود کا ایک بے مذاق اور سطحی مطالعہ پیش کرتی ہے، اب وجود یوں کے چند بیانات اس سیاق و سباق میں انسان کے بارے میں ملاحظہ ہوں۔

آدمی کو وجود کے گھورے پر پھینک دیا گیا ہے جہاں نیستی نے اسے اپنے حصار میں لے لیا ہے، اس کی تنہائی کے سماجی اسباب نہیں جنہیں دور کیا جاسکے۔ وہ تنہا از روئے وجود ہے، اس کی اس تنہائی کا کوئی عداوا نہیں۔ غیر اس کا دشمن ہے اور وہ اس سے بالکل خارج میں ہے۔ ان کے درمیان کوئی اندرونی رشتہ ذہن یا شعور کا نہیں ہے اور نہ کوئی رابطہ زبان اور سماجی رشتوں کا ہے۔ وہ ایک دوسرے کے احساسات میں شریک نہیں ہو سکتے ہیں بلکہ ایک دوسرے کو دشمن کی طرح گھورتے رہتے ہیں اور اس تاک میں رہتے ہیں کہ کیوں کر ایک دوسرے کو مقصود بالذات

سے شے متصرف میں تبدیل کر دے۔ اسے وہ اپنے تصرف میں لائے۔ اس طرح ایک غیر منطقی
 پیشہ ان کے درمیان حائل رہتا ہے۔ وہ نہ تو ایک دوسرے کے لیے آئینہ ہیں اور نہ ایک
 دوسرے کی مثال۔ اس وجودی صورت حال میں، جہاں غیر اس کا دشمن ہے اور اس کے لیے جہنم
 بنا ہوا ہے۔ اور وہ خود نیستی کے خول میں مقید ہے، اس کے لیے اس زندگی میں بجز خوف و ہراس،
 خوف و دہشت، تشویش اور پریشانی، اکٹاہٹ اور تنہائی، جبر و اکراہ کچھ بھی نہیں ہے۔ انسان جیسا
 کہ آج ہے ویسا ہی وہ ماضی میں تھا۔ اور ویسا ہی ہمیشہ وہ مستقبل میں رہے گا۔ کوئی بھی تغیر و
 تبدل اس کی زندگی میں نہیں ہے۔ وہ نیستی کے ایک خلائے محیط میں گھرا ہوا ہے، جہاں ہر شے
 ساکن اور ساکت ہے اور اس کو بے در سے لٹکنے کا کوئی راستہ نہیں۔ کوئی مداوا، کوئی امید نہیں۔
 چنانچہ پورٹلہ جدیدیت کا ایک مشہور شارح اور شاعر گٹ فرائیڈ بین (Gott Fried Benn)
 اپنے ایک مضمون میں ”کیا فن کار دنیا کو بدل سکتے ہیں“ لکھتا ہے:

”نیرا خیال ہے اور یہ بات کسی بھی ہامت آدمی کے لیے بڑی انقلابی
 ہوگی۔ اگر وہ یہ سچائی دنیا والوں تک پہنچا سکے کہ تم وہ ہو جو کچھ کہ تم ہو،
 اور تم کبھی بھی اس سے مختلف نہیں ہو سکتے ہو۔ یہ ہے تمہاری زندگی، اور
 یہ رہے گی ہمیشہ تمہاری زندگی۔ ایک دولت مند آدمی علاج معالجے سے
 اپنی زندگی کو کچھ طول دے سکتا ہے، جو صاحب اقتدار ہے وہ کبھی کوئی
 فلاح کام نہیں کرتا ہے، جو طاقت ور ہیں وہی حق کو تسلیم کراتے ہیں۔ یہی
 تاریخ (ماضی) بتاتی ہے، یہی حال ہے۔ اس کے جسم سے چٹ جاؤ،
 اس کو کھاؤ اور مر جاؤ۔“

بین (Benn) کے ان خیالات میں خاصی کٹنی ہے اور کہا جاسکتا ہے کہ مر یا یہ دارانہ نظام
 کے جبر و استحصال کے خلاف اور اس کی پیدا کردہ کل (Total) بے گامگی کے خلاف ان جملوں
 میں ایک شدید رد عمل ہے اور ساری باتیں طر کے لب و لہجے میں کہی گئی ہیں، لیکن غالباً اس سے
 کسی کو بھی انکار نہیں ہوگا کہ اس قسم کے غم و غصے کا اظہار ایک قسم کی متحرک جمہوریت ہے۔ اس
 متحرک جمہوریت میں بظاہر حرکت نظر آتی ہے، لیکن سفر مقنود ہوتا ہے۔ سفر پیدا کہاں سے ہو،

سفر کا فلسفہ اس سے قدرے مختلف ہے۔ تاہم کچھ باغی سارے اور وجودیوں کے درمیان قدر مشترک کی
 بھی ہیں۔ (مصنف)

جب کہ ان کے یہاں کوئی تاریخی تاظر نہیں ہے، جب کہ ماضی کا کوئی شعور نہیں ہے۔ وجودیت میں ماضی کا کوئی شعور نہیں۔ صرف حال اور مستقبل ہے اور جو مستقبل ہے وہ ایک امر اتفاقی ہے نہ کہ حال کا کوئی منطقی ارتقا۔ ان کی نظر میں نہ تو ہستی وابستہ قانون ہے اور نہ کائنات، چناں چہ وہ تو اس سے بھی انکار کرتے ہیں کہ فرد کا کوئی رشتہ اسلاف اور اخلاف سے بھی ہو سکتا ہے۔ ان کے تصور کا فرد نہ صرف اپنے کل سے، اپنی اجتماعی زندگی سے غیر مربوط اور منقطع ہوتا ہے، بلکہ اپنے اسلاف اور اخلاف سے بھی۔ چناں چہ گائٹ فرائڈ بن (Gottfried Benn) اپنے ایک شعر میں کہتا ہے، جس کا ترجمہ یہ ہے: ”دانا تغیر اور ارتقا سے نابلد ہوتے ہیں، ان کے اخلاف ان کی دنیا سے کوئی تعلق نہیں رکھتے۔“

روایت کا شعور اسلاف اور اخلاف، دونوں ہی کے رشتوں سے پیدا ہوتا ہے۔ جب کہ دور حاضر کے وجودیوں کے فلسفے میں اسلاف اور اخلاف کے درمیان کوئی رشتہ نامتناہی نہیں تو پھر نئی روایت اور نئی ادب ان کا جزو ایمان کیوں نہ ہو۔ یہاں یہ یاد رہے کہ نئی روایت، روایت شکنی سے مختلف شے ہے۔ روایت شکنی ضافہ روایت، تخلیق روایت کا عمل ہے اور نئی روایت نئی حیات ہے۔

روایت، جیسا کہ میں نے پہلے بتایا، صرف ایک پیانہ، ایک کی بورڈ (Key Board) سروں کی جدول ہی نہیں جو نئے لہرات کی تخلیق کے لیے کارآمد ہو، وہ ان تجربات کا بھی نیچوڑ پیش کرتی ہے جو انکھار خیالات کی کوششوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس عمل میں کوئی فارم (ہیئت یا صورت) خیال سے متحد ہو جاتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے غماز بن جاتے ہیں۔ تو پھر وہ فارم صدیوں تک اپنا جادو جگاتا رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہیئت کئی جہان معنی کو نہا رہ جاتی ہے چناں چہ کسی روایت کا انتخاب بذات خود اس بات کو متعین کرتا ہے کہ فن کار اپنے ماضی سے اور اپنے معاشرے کے لوگوں سے کس قسم کا رشتہ قائم کرنا چاہتا ہے۔ وہ انھیں اپنے جذبات اور خیالات میں شریک کرنا چاہتا ہے۔ یا ان سے بے نیاز ہو کر اور اپنے ماضی سے بھی منقطع ہو کر اپنی کوئی انوکھی راہ نکالنا چاہتا ہے۔ جو صرف اس کے لیے جیسا کہ جدیدیت کے فن کاروں کا ایک نعرہ یہ بھی ہے کہ فن کار صرف فن کاروں کے لیے ہوتا ہے نہ کہ غیر کے لیے۔ لیکن عجب معاملہ یہ ہے کہ وہ اسے مسلط غیروں ہی پر کرتے ہیں۔ جدیدیت کے ان فن کاروں کے برعکس وہ ادیب اور شاعر جو اپنے معاشرے کے لوگوں کو ساری دنیا کے لوگوں کو اپنے خیالات اور

جذبات میں شریک کرنا چاہتے ہیں۔ وہ کسی نہ کسی مقبول عام (Popular) روایت کا سہارا لیتے ہیں۔ ایک ایسی روایت کا جواہل محفل سے ذریعہ ارتباط کا کام دیتی ہے۔ یہ بڑا انتخابی کام ہے۔ یعنی اس کے انتخاب کرنے میں وقت پیش آتی ہے۔ جو لوگ کسی روایت میں گفتگو کرتے ہوئے اپنی انفرادیت کو برقرار نہیں رکھ پاتے ہیں یا یہ کہ اس روایت میں اضافہ نہیں کر پاتے ہیں، وہ اپنے کو روایت کے سمندر میں غرق بھی کر دیتے ہیں۔ ہار ہا دہرائی ہوئی باتوں کو دہرانے لگتے ہیں۔ میر و غائب کی نقالی شروع کر دیتے ہیں۔ معشقی اور آتش کی نقالی شروع کر دیتے ہیں۔ جرمنی میں نیو کلاسیزم کسی زمانے میں تخلیقی قوت کی حامل رہی ہے۔ چنانچہ اگر نقالی تخلیقی قوت کے ساتھ ہو، کچھ زیادہ بری نہیں، لیکن بری نقالی میں تو شاعر کا اپنا چہرہ بھی بگڑ جاتا ہے۔ فرانس میں نیو کلاسیزم، تخلیقی قوت کے حق میں مضرت ثابت ہوئی۔ چنانچہ اسی وجہ سے وہاں کے شعرا نیو کلاسیزم کو چھوڑ کر ”جدیدیت“ یعنی ”بودائیزم“ کی جدیدیت کی طرف بڑھے، لیکن فرانس کی اس جدیدیت، اور جرمنی کی ”اٹلہاریت“ کے متوازی ایک دوسری روایت انقلابی رومانیت اور حقیقت نگاری کی بھی یورپ میں تیزی سے بڑھی اور ان دونوں نے ساری دنیا کو ایک ایسے ادب سے روشناس کیا، جس کا تعلق فرد کی خلوت ہی سے نہیں بلکہ اس کی محفل سے بھی تھا، جس میں تحریک مجہول (Passive Activity) نہیں، بلکہ ایک سفر منزل کی طرف ہے۔ حرکت کے ساتھ ساتھ سفر بھی ہے۔ یہ دونوں ادبی روایتیں، شاعری کی دنیا میں بالخصوص، انقلابی رومانیت کی روایت اور افسانوں اور ناولوں میں حقیقت نگاری کی روایت، جو اب ہمارے ادب اور شاعری کی مضبوط روایتیں ہیں، انھیں بہت کچھ ہم نے مغرب سے مستعار لیا ہے۔ جب ہم نے ناول کا فارم قرض لیا، تو پھر اس کے ساتھ ساتھ سروینٹیز (Cervantes) ڈکنسن (Dickens) اسکات اور پھر فرانس اور روس کے ناول نگاروں کے بیانیہ ڈکشن کی روایت یعنی عوامی زندگی اور معاشرہ زندگی کو پیش کرنے کی روایت بھی قرض لینی پڑی۔

انیسویں صدی کے نصف آخر کے زمانے میں ہمارا ادب ایک بڑے پیمانے پر مغربی ادب اور انکار سے متاثر ہوا۔ چنانچہ ہم نے جہاں صحافت نگاری ”جرنلزم“ مضمون نگاری وغیرہ مغرب سے سیکھی، وہاں ناول نگاری، جدید افسانہ نگاری اور ڈراما نگاری وغیرہ بھی مغرب سے سیکھی۔ جدید شاعری کی روایت اس عمل سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ اس پر بھی مغرب کا پیوند صاف نظر آتا ہے۔ لیکن اب ہم نے جدید شاعری کی ایک مضبوط روایت تخلیق کر لی ہے۔ جسے اب

اردو کی جدید شاعری کا نام دیا جاتا ہے، چنانچہ آج بہت سے تجربات ہماری ان ادبی روایات کے میدان میں کیے جا رہے ہیں۔ غزل کی روایت میں ہیئت کے تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے بہت سی نئی باتیں جہاں معنی میں دیکھنے میں آتی ہیں۔ اور اب تو کچھ تجربے ہیئت میں بھی کیے جا رہے ہیں۔ اس غزلیہ شاعری کے پہلو بہ پہلو ایک روایت جدید منظومات کی ہے، جو نئے استعاروں، نئی تشبیہات اور امیجز میں بامعنی کنگھو کرنے کی ہے اور اہل محفل کو اپنے جذبات اور خیالات میں شریک کرنے کی ہے۔ یہ جدید شاعری قدر آفریں اور حیات پرور ہے۔ اس کے پہلو میں ایک جوئے کم آب یا گم آب کے مانند ”جدیدیت“ یا ”حیثی محض کی شاعری بھی نظر آتی ہے۔ وجودیت ایک ہم عصر فلسفہ ہے، اور اسے بھی فلسفہ حیات (Existentialism) کا نام دیا گیا۔ اس فلسفے سے بہت زیادہ الرجک (Allergic) ہونے کی بھی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ کیوں کہ شاعری میں فلسفہ نہیں بلکہ زندگی اہم ہوتی ہے اور جہاں زندگی ہے وہاں موت بھی ہے۔ غالب ”دشمنو“ میں لکھتے ہیں: ”حیثی محض بخشدہ ہستی است“ پھر کیوں نہ کچھ نیستی کو بھی ہم ہستی میں شامل کر لیں۔ اس سے منظر ہستی کچھ اور کشادہ ہو جائے گا۔ بقول غالب:

کیوں نہ فردوس میں روزخ کو ملا لیں یا رب
میر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہمی



(نقد حرف: پروفیسر ممتاز حسین، ناشر: مکتبہ جامعہ لٹریچر، نئی دہلی)

برقی مکتب (E-books) کی دنیا میں خوش آمدید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں

مزید اس طرح کی شاندار مفید اور نایاب کتب کے

صول کے لیے ہمارے ویب سائٹ پر گھومنا

کریں

ایڈمن سٹیل

محمد ذوالقرنین حیدر 03123050300

محمد ناقد ریاض: 03447227224

سیدہ طاہرہ: 03340120123

جدیدیت آج کے تناظر میں

آج سے کوئی تیس پینتیس سال پہلے جب ہمارے یہاں جدیدیت کا دور دورہ ہوا تو مخالف قوتوں کی طرف سے کئی سخت معاندانہ باتیں کہی گئیں۔ جدیدیت مخالف مبصرین کے خیالات کو مختصر ایوں بیان کیا جاسکتا ہے:

1. جدیدیت دراصل ترقی پسندی کی ضد اور مخالفت میں وضع کی گئی ہے۔
 2. جدیدیت سماجی ذمہ داری سے انکار کرتی ہے، زندگی سے اس کا کوئی ربط نہیں۔
 3. جدید ادب کا قاری سے کوئی رشتہ نہیں۔ یہ ابہام بلکہ اہمال کا شکار ہے۔ جدید تحریریں کسی کی سمجھ میں نہیں آتیں۔
 4. جدیدیت غیر انسانی دوست خیالات کی مبلغ ہے۔
 5. یہ دراصل ایک سامراجی سازش اور عوام کو گمراہ کرنے کی کوشش ہے۔
 6. جدیدیت کو احساس مرگ، احساس زیاں، مایوسی، تنہائی وغیرہ منطقی خیالات سے مریدانہ حد تک دلچسپی ہے۔ یہ زندگی کے صحت مند عناصر سے انکار کرتی ہے۔
- تعمید و تعریف کے اس فوجا کے باوجود 1970 آتے آتے قریباً ہر شخص جدیدیت کا ہم نوا نظر آنے لگا تھا اور کئی ترقی پسندوں کی تحریروں میں بھی جدیدیت کے انکار کی جھلک صاف دکھائی دینے لگی تھی۔ حتیٰ کہ بعض ترقی پسندوں نے یہ بھی کہہ ڈالا کہ سچی جدیدیت اور ترقی پسند ایک ہی شے ہے۔ بعض نے کہا کہ جدیدیت دراصل ترقی پسندی کی توسیع ہے اور ہر ادب اپنے زمانے میں جدید ہوتا ہے، کسی خاص ادب یا انداز کی کیا تخصیص ہے؟ غرض یہ بات سب لوگوں پر پوری طرح واضح تھی کہ جدیدیت سے ہزار اختلاف کے باوجود اور جدیدیت کو ہزار منطقی یا غیر صحت مند قرار دینے کے باوجود، ادب کا رجحان جدیدیت کی ہی طرف ہے اور آج وہی ادیب

- محاصرہ ادبی منظر نامے کا حصہ بن سکتا ہے جو نئے انکار اور رجحانات سے صرف نظر نہ کرتا ہو۔
- جدیدیت موافق حلقوں نے مخالفوں کا جواب بھی دیا اور بعض بعض معاملات میں اپنے تصور سے نظر ثانی بھی کی۔ مثلاً جدیدیت کی موافقت میں بعض باتیں حسب ذیل کہی گئیں:
1. جدیدیت کو ترقی پسندی کی مخالف تحریک کہنا غلط ہے۔ جدیدیت ایک رجحان ہے اس کی فکری بنیادیں ترقی پسندی سے مختلف ہیں۔ لیکن یہ ترقی پسندی کی ضد میں نہیں، بلکہ آزاد ادبی وجود کے طور پر قائم ہوئی ہے۔
 2. جدیدیت کے لیے سماجی شعور یا سماجی ذمہ داری کوئی مسئلہ نہیں۔ تمام ادب سماج اور معاشرہ ہی میں پیدا ہوتا ہے۔ ہاں جدیدیت کو سیاسی وابستگی پر اصرار نہیں اور نہ وہ کسی سیاسی مسلک کی رہنمائی قبول کرتی ہے۔ سیاسی وابستگی یا سیاسی رہنمائی کو قبول کرنے کے نتیجے میں فنکار کی آزادی رائے اور آزادی فکر پر ضرب پڑتی ہے اور جدیدیت کا بنیادی موقف آزادی اظہار اور فنی شعور پر عدم پابندی کا اصرار ہے۔
 3. جدید تحریکیں اس لیے مشکل ہیں کہ پڑھنے والوں کے ذہن ابھی ان سے آشنا نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر نئی تحریک، ہر نیا خیال، ہر نیا طرز فکر، اکثر لوگوں کو مشکل لگتا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ اشکال اور ابہام اضافی چیزیں ہیں۔ جدید ادب قاری سے کہتا ہے کہ وہ اپنا معیار بلند کرے۔ جدید ادب کو قاری کی خوشی سے زیادہ اپنے تخلیقی شعور کی سچائی منظور ہے۔
 4. جدیدیت کا مسلک انسان دوستی اور انسان مرکزیت ہے لیکن جدیدیت ان فلسفوں کے خلاف ہے جو دوستی کے نام پر انسانی آزادی کا استحصال کرتے ہیں۔ جدیدیت ان تحریکوں کے خلاف ہے جو نام نہاد امن و آشتی کی علم بردار ہیں لیکن ادیب کی آزادی پر قدغن لگاتی ہیں۔
 5. اگر جدیدیت اس لیے سامراجی سازش ہے کہ وہ ترقی پسند نظریہ ادب کی منکر ہے تو ترقی پسند نظریہ ادب (یعنی مارکسیزم) بھی سیاسی مفادات کی پابندی پر مجبور ہے۔ لہذا اسے بھی کسی سازش کا نتیجہ کہا جاسکتا ہے۔
 6. یہ درست ہے کہ جدید فنکاروں کے یہاں تنہائی، شعور مرگ، مایوسی وغیرہ کا ذکر بہت ملتا ہے لیکن یہ باتیں جدیدیت کی خصوصیات ہیں، صفات نہیں۔ یعنی اگر جدید فنکار اپنے تجربہ ذات کی بنیاد پر کوئی بات کہتے ہیں تو یہ ان کا ذاتی معاملہ ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر وہ شخص جدید ہے جس کے یہاں تنہائی، احساس ذات وغیرہ ہو اور جس کے یہاں یہ چیزیں نہ ہوں وہ

جدید نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جدیدیت فارمولا ادب سے انکار کر لی ہے۔
 اوپر جو باتیں میں نے عرض کیں انہیں جدیدیت کی بنیادی باتوں کا لب لباب کہا جاسکتا ہے۔ اگر ان میں سے کسی بات پر آج کسی کو شک ہو یا کسی بات کے بارے میں کوئی کہہ سکتا ہو کہ آج کے ادب میں ان باتوں کا ظہور نہیں، تو بے شک ہم کہہ سکتے ہیں کہ جدیدیت ازکار رفتہ ہو چکی ہے اور آج کے تناظر میں جدیدیت پر از سر نو غور کرنے کی ضرورت ہے۔ یا جدیدیت کے بعد کسی اور طرز فکر یا اسلوب کو بروئے کار لانے اور قائم کرنے کی ضرورت ہے لیکن ظاہر ہے کہ موجودہ ادب جن تصورات سے عبارت ہے وہ سب تصورات جدیدیت ہی کے لائے ہوئے ہیں اور جدیدیت ہی کے قائم کردہ ہیں۔ مثلاً آج کون ہے جو ادیب کی آزادی اظہار کا منکر ہو؟ آج کون ہے جو ادب میں ابہام، اشاریت، علامت اور علامت کی پیدا کردہ دباوت اور گنجائش پن کا قائل نہ ہو، آج کون ہے جو ادیب کو کسی مخصوص سیاسی مسلک کو پابند بنانا ضروری سمجھتا ہو؟ آج کون ہے جو ادب کو جانچنے کے لیے غیر ادبی معیاروں کو بروئے کار لانا بہتر سمجھتا ہو؟ ظاہر ہے کہ ایسا کوئی نہیں۔ لہذا یہ ظاہر ہے کہ آج بھی ادب کے بارے میں جو نظریہ ہماری تخلیقات میں جاری و ساری ہے وہ جدیدیت ہی پر مبنی ہے۔ ایسی صورت میں بدلے ہوئے تناظر کی بات کرنا محض لحد فنی پھیلاتا ہے۔ ہاں چند باتیں ایسی ہیں جو مردِ ایم کے تقاضے کے تحت آج کے ادبی منظر نامے میں قابل لحاظ ہیں:

1. جدیدیت کی لائی ہوئی سلسلی اب ختم ہو چکی ہے۔
2. جدیدیت نے جو نئے مسائل اٹھائے تھے ان پر مکمل کر بحث ہو چکی ہے۔ اب ان بحثوں میں وہ شدت اور وہ گرمی باقی نہیں جو تیس برس پہلے نمایاں تھیں۔
3. ترقی پسند اور پھر مارکسزم کے مکمل زوال کے باعث جدیدیت اور ترقی پسندی میں کوئی ٹکراؤ باقی نہیں کیوں کہ فریقِ ثانی (ترقی پسند) کا وجود ہی نہیں رہ گیا اور جدیدیت میں پہلی سی نو سلسلوں والی شدت بھی نہیں رہ گئی۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جدیدیت کی جگہ اب Post Modernism اور پھر مابعد وضعیات Structuralism اور پھر مابعد وضعیات Post Structuralism نے لے لی ہے۔ اس میں پہلی بات غور کرنے کے قابل یہ ہے کہ اگر ہمارے یہاں ادبی تخلیق کے طریقے اور اصول ابھی وہی ہیں جو جدیدیت کے زمانے میں متعین ہوئے تھے تو پھر یہ کہنا کہاں تک

درست ہے کہ جدیدیت اپنی کرسی خالی کر چکی ہے؟ دوسری بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کا آغاز بعض لوگ (مثلاً اہاب حسن) مغربی جدیدیت کے ساتھ ہی ساتھ یعنی 1920 کے آس پاس بتاتے ہیں پھر اسے جدیدیت کے بعد آنے والا رجحان کس طرح قرار دے سکتے ہیں؟ تیسری بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کوئی ادبی نظریہ نہیں بلکہ فکری صورت حال ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ جدیدیت کے بعد کوئی نیا ادبی نظریہ سامنے آیا ہو جسے ہم مابعد جدیدیت کہیں۔ مابعد جدیدیت دراصل صدمیت Nihilism پر مبنی تصور ہے کہ انسان کی نجات ممکن نہیں۔ جدیدیت کا موقف یہ ہے کہ انسان کی نجات تخلیقی کارگزاری میں ہے۔ رہے وضعیات اور مابعد وضعیات تو وہ ادب کو پڑھنے کے طریقے ہیں، ادب بنانے کے نہیں۔ یعنی وہ ہمیں یہ نہیں بتاتے کہ کون سا ادب اچھا ہے اور کیوں؟ نہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ وہ کون سے طریقے ہیں جن پر عمل کر کے ہم وہ چیزیں بنا سکتے ہیں جنہیں ہمارا معاشرہ (یا کوئی بھی معاشرہ) تخلیقی ادب یا فن پارے کا نام دیتا ہے جن باتوں کی بنا پر ہم کسی تحریک کو ادب کہتے ہیں اور پھر دو مختلف تحریروں میں ادبی تضاد اور امتیاز قائم کرتے ہیں ان کے بارے میں وضعیات یا مابعد وضعیات ہمیں کوئی اطلاع نہیں فراہم کرتی۔

اس کو یوں سمجھیے کہ تخلیقی ادب کے کچھ اصول ہمارے کلاسیکی ادیبوں کے پاس تھے۔ پھر حالی اور آزاد کے زیر اثر کلاسیکی اصول مسترد ہوئے اور نئے اصول بنے۔ پھر ترقی پسندی کے زیر اثر حالی و آزاد والے اصولوں میں رد و بدل ہوا۔ کچھ مزید نئے اصول بھی بنے۔ سب سے آخر میں جدیدیت نے اپنے اصول بنائے جو حالی و آزاد اور ترقی پسندی دونوں سے مختلف تھے اور بعض معاملات میں کلاسیکی ادیبوں سے بھی متعارف تھے۔ وضعیات یا مابعد وضعیات نے بعض بڑی بیش قیمت باتیں ضرور کہی ہیں۔ بقول جاتھن کلر وضعیاتی شعریات دراصل ایک نظریہ قرأت ہے۔ اردو میں ان نئے نظریات قرأت کا درود نیک قال کا حکم رکھتا ہے۔ لیکن ان سے تخلیقی ادب میں کوئی تبدیلی شاید نہ پیدا ہوگی۔

مرصہ ہوا سلیم احمد نے لکھا تھا کہ جدید شاعری نامعقول شاعری ہے کیونکہ جن اسالیب اور جن ہیئتوں میں یہ لکھی جاتی ہے، وہ ہمارے زمین اور ہمارے ملک کے اسالیب اور ہیئتیں نہیں ہیں بلکہ باہر سے درآمد کیے گئے۔ بقول سلیم احمد دسار کا مال ہونے کے باعث وہ ہمارے آب و ہوا اور مٹی میں پھل پھول نہیں سکتے۔ لہذا انہیں وہ مقبولیت نہیں حاصل ہو سکتی جو ہماری اپنی اہمیت کو حاصل ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ تاریخ نے یہ بات غلط ثابت کر دی ہے اور جدید

شاعری نے گزشتہ تیس چالیس برسوں میں جو طرزِیں اختیار کی ہیں وہی بیشتر معاصر منظر پر حاوی ہیں، بنیادی بات یہ ہے کہ خود وہ اصناف و اسالیب جن کی وکالت سلیم احمد کر رہے تھے بہر حال فارسی سے مستعار ہیں۔ ہماری زبان نے انھیں اپنالیا ہے اور یہ ہماری زبان کو اس آئے، ہماری زبان انھیں اس آئی۔ لہذا اب وہ سب میٹھیں اور طرزِ ہمارے ہو گئے۔ علیٰ ہذا القیاس، جدید شاعری نے جو اسالیب اختیار کیے ہیں وہ ہماری زبان کو اس آرہے ہیں، بلکہ اس آگئے ہیں۔ لہذا ان کے بارے میں اب یہ سوال اٹھانا کہ وہ دیکھی ہیں یا بدھکی، غیر ضروری بات معلوم ہوتی ہے۔

یہ سب تو درست ہے لیکن سچی بات تو یہ ہے کہ سلیم احمد کی بات اس وقت میرے دل میں کھٹک ضرور گئی تھی۔ جدیدیت کے مقلدوں کی طرف سے بار بار کہا جاتا تھا کہ نئے مسائل نے انکار اور نئی صورت حال کا اظہار پرانے اسالیب میں نہیں ہو سکتا۔ جو بات میرے دل میں کھٹکتی تھی وہ یہ تھی کہ حالات اور افکار تو بدلتے ہی رہتے ہیں۔ تو کیا ہر بات حالات بدلنے پر نئی میٹھوں اور نئے اسالیب کا وجود ہوگا؟ ایک طرف تو میں کرسٹو کا ڈویل اور دوسرے مارکسی نقادوں (مثلاً ای این واٹ Ian Watt) کی اس بات سے انکاری تھا کہ سماجی/معاشی حالات کی تبدیلی کے ساتھ اصناف بھی بدل جاتے ہیں اور دوسری طرف میں یہ کہہ رہا تھا کہ جدیدیت نے اسالیب کا تقاضا کرتی ہے، کیونکہ پرانے اسالیب حالات کو بیان کرنے کے لیے ناکافی ہیں۔ یہ بات صحیح بھی معلوم ہوتی تھی کیونکہ اقبال کی مثال سامنے کی تھی۔ ’مسجد قرطبہ‘، بلکہ ’خضر راہ‘ بھی مسدس کی ہیئت میں ناممکن نظر آتی تھیں۔ ان نظموں کی ہیئت بہر حال اردو کی روایتی میٹھوں سے مختلف تھی، اور طرزِ بیان کا تو پوچھنا ہی کچھ نہ تھا۔ اقبال نے اپنی مفکرانہ شاعری کے لیے جو اسلوب اختیار کیا تھا وہ اردو شاعری میں پہلے سے موجود نہ تھا۔ اس میں خاقانی کا قصیدہ، رومی کی مثنوی اور غالب و بیدل کی غزل عکس پذیر تھے، لیکن اس میں ان کی یا کسی اور کی تقلید نہ تھی۔

ان مسائل پر غور و فکر کا نتیجہ میرے لیے یہ نکلا کہ اگر زبان یا ادب کو ضرورت ہو تو نئے اسالیب یا میٹھیں عالم وجود میں آتی ہیں۔ بعض اوقات زبان بدلنے یا ادب پیدا کرنے والوں یا ادب کو برتنے والوں کو خارجی وسائل کے ذریعہ ہادر کر لیا جاتا ہے کہ جنہیں فلاں طرزِ ہی ہیئت کی ضرورت ہے پھر وہ ہیئت یا طرزِ یا صنف عالم وجود میں لائی جاتی ہے اور واقعی اس کی ضرورت ہو تو وہ جھلنے پھولنے لگتی ہے۔ اس میں اس بات کا کوئی دخل نہیں کہ وہ طرزِ یا ہیئت یا صنف کسی غیر ملک سے لائی گئی ہے یا اپنے ہی ملک میں ایجاد ہوئی ہے۔ ناول کی مثال سامنے کی ہے۔

ہمارے یہاں ناول بالکل اتفاق سے اور ایک انگریزی کتاب کی نقل میں، تعلیمی مقاصد (بلکہ گمراہ تعلیم) کے لیے وجود میں آیا لیکن چل نکلا۔ نذیر احمد نے ایک انگریزی ناول کو اردو کا روپ دیا تھا۔ اپنی بچی کو گھر پر پڑھانے کی خاطر اور وہ ان کے انگریز افسروں کو اتنا پسند آیا کہ ناول نہ صرف چھپا، انعام کا مستحق ٹھہرا، بلکہ اس کے بعد بھی نذیر احمد نے کئی ناول انگریزی سے لے کر تصنیف کیے۔ حد تو یہ ہے کہ انگریزی سے مستعار لیے ہوئے ان اردو ناولوں میں سے بعض کا، انگریزی ترجمہ بھی ہوا۔ نذیر احمد کے ان بظاہر 'مصنوعی' ناولوں نے ہمارے یہاں ناول اور پھر مختصر افسانے کی صنف کو قائم کیا۔ ظاہر ہے کہ اگر غیر زبان یا غیر تہذیب سے لائے ہوئے اسالیب و اصناف کی مقبولیت غیر ممکن ہوتی۔ (جیسا کہ سلیم احمد کا خیال تھا) تو ناول اور افسانے کی مقبولیت بھی ناممکن ہوتی۔ آزاد اور حالی کی کوششوں، انگریزی تعلیم کے اثر اور انگریزوں کے دبدبے نے ہمیں یقین دلایا تھا کہ ہماری زبان کو داستان نہیں بلکہ ناول، قصہ نہیں بلکہ مختصر افسانہ درکار ہے اور ہم نے اپنے اس یقین پر عمل کرتے ہوئے ان اصناف کو اپنے یہاں فروغ دیا۔ پھر یہ اصناف ہماری کسی ادبی ضرورت کو بھی پورا کرتی ہوئی معلوم ہوئیں اور اس طرح ان کا قیام ہمارے یہاں مستقل ہو گیا۔

نئے اصناف، اسالیب اور میٹھوں کی یہ مختصر بحث میں نے یہاں اس لیے چھیڑی کہ 1970 کے بعد نمایاں ہونے والے شعرا اور افسانہ نگاروں کی جماعت بار بار یہ کہتی ہے کہ ہم جدیدیت پسندوں سے مختلف ہیں۔ ہم نے اپنی راہ الگ نکالی ہے تو پھر وہ اس کی نشان دہی کیوں نہیں کرتے۔ ہم ان سے پوچھ سکتے ہیں کہ تم نے کون سے نئے اسالیب اختیار کیے ہیں؟ فکری طور پر تم نے کون سے نئے یا مختلف افکار یا تصورات کو اپنایا ہے؟ جدیدیت اور ترقی پسندی میں تو لہجہ، اسلوب، افکار حتیٰ کہ میٹھوں کا بھی فرق اس قدر نمایاں تھا۔ یہ زیادہ تر حالات میں تو افسانہ نگار یا شاعر کا نام جانے بغیر بھی ہم کہہ سکتے تھے کہ یہ نظم یا افسانہ ترقی پسند نہیں ہے، جدید ہے۔ تمہارے یہاں تو ایسا کوئی خاص فرق ہمیں نظر نہیں آتا۔ اس کے جواب میں یہ لوگ کہتے ہیں کہ آپ کو فرق نہیں معلوم ہوتا ہو، لیکن ہمیں تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ ہم جدید یوں سے مختلف ہیں۔ ظاہر ہے یہاں بحث تو ختم ہو جاتی ہے لیکن سوال نہیں ختم ہوتا۔ یہ سوال اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے کہ جدیدیت کے بعد کوئی نئی نسل سامنے آئی ہے کہ نہیں؟ یعنی وہ شاعر اور افسانہ نگار جن کے فن نے 1970 کے بعد فروغ پایا وہ جدید یوں سے مختلف ہیں کہ نہیں؟ اگر ہیں تو یقیناً وہ

صحیح معنی میں ایک نئی نسل ہیں۔ اگر نہیں تو زمانی طور پر وہ نئی نسل کہے جائیں گے تو سہی لیکن ادبی اور فکری سطح پر یہی کہا جائے گا کہ ابھی جدیدیت کے بعد کوئی نئی نسل سامنے نہیں آئی ہے۔

چنگی بات یہ ہے کہ دونوں ہی گروہ اپنی اپنی جگہ درست ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ آج کے شاعر طرزِ ادا اور طرزِ فکر میں جدیدیوں سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ ادب کے بنیادی مسائل میں دونوں کا اتفاق رائے مکمل یا تقریباً مکمل ہے۔ یعنی دونوں کی نظر میں ادب اظہارِ ذات ہے اور ادیب کو فکر و اظہار کی مکمل آزادی ملنا چاہیے۔ دونوں کا کہنا ہے کہ اظہار کی سلیبت کو قائم رکھنا زیادہ ضروری ہے۔ یہ نسبت اس کے کہ کسی خارجی دباؤ یا تقاضے کے تحت اپنی تحریر کو کسی خاص طرز کا پابند بنایا جائے۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ آج کا فنکار بعض چیزوں پر جدیدیوں کے مقابلے میں زیادہ زور دیتا ہے بعض چیزوں پر کم۔ تاریخ کو مقامی حوالے کے طور پر دونوں ہی استعمال کرتے ہیں (یعنی دونوں تسلیم کرتے ہیں کہ معاصر حالات کا اثر ادب پر پڑ سکتا ہے)۔ لیکن تاریخ کی منطق تاریخ کی ناگزیریت، اور معنی کے استمراری حوالے کے طور پر تاریخ کے کردار کو دونوں مسترد کرتے ہیں۔ جن چیزوں میں آج کا فنکار جدیدیوں سے ذرا مختلف معلوم ہوتا ہے ان میں ایک تو یہ ہے کہ جدیدیوں کو تجربے کا شوق زیادہ تھا اور اسی اعتبار سے ابہام کو وہ لہو بالا ارادہ بھی اختیار کر لیتے تھے۔ آج کا فنکار تجربے کی طرف اتنا راغب نہیں ہے اور ابہام کو وہ ارادی طور پر نہیں اختیار کرتا۔ اگرچہ ترقی پسندوں جیسی وضاحت اور دوا اور دوچار والی منطق کو بھی مسترد کرتا ہے۔

گزشتہ چندہ میں برس میں معاصر صورت حال میں بعض ایسے عناصر در آئے ہیں جن کا وجود جدیدیت کے آغاز میں نہ تھا۔ آج ایک طرف پنجاب اور کشمیر کے لیے ہیں تو دوسری طرف بابری مسجد کا انہدام اور پھر ہمارے گھروں میں ٹیلی ویژن کی جارحیت کا وہ دورہ اور تعلیم اور سیاست سے اخلاق اور اعلیٰ معیار کا بتدریج اخراج ہے۔ جدیدیت کو جو مسائل سب سے اہم لگتے تھے، یعنی بین الاقوامی سطح پر انسانی آزادی اور انسانی حقوق کی پامالی، نیوکلیائی جنگ اور عالمی ہلاکت کا خوف، اب سرد جنگ ختم ہونے اور سوویت روس کے ترک اشتراکیت کے باعث یہ مسائل اتنے اہم نہیں لگتے۔ لیکن جدیدیت کی بنیاد اس یقین پر استوار تھی کہ اقتدار کی شکست و ریخت عقائد و معتقدات کی تکذیب اور روحانی سہاروں کے معدوم ہو جانے کے باوجود فن یا تخلیقی اظہار کی صلاحیت ایسی شے ہے جو اجڑتی ہوئی انسانیت کو زندگی کی امید عطا کر سکتی ہے۔ یعنی

فلسفہ نہ سہی، مذہب نہ سہی، سائنس نہ سہی، لیکن انسان فن کے سہارے ضرور زندہ رہ سکتا ہے اور چین سے لے کر امریکہ تک تمام دنیا میں فن کی جنگ اسی یقین کے ساتھ لڑی گئی تھی کہ فن ہی زندگی کو معنی دے سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب لائٹکیل کے زیر اثر پال ومان وغیرہ نے معنی سے انکار کیا تو اکثر لوگوں کو محسوس ہوا کہ نیا فلسفہ غیر بشر دوست ہے، کیونکہ اگر معنی کا وجود نہیں تو پھر کوئی چیز ایسی نہیں جو صفحہ ہستی پر انسان کے وجود کو قائم رکھ سکے یا منوا سکے۔ اسی لیے (Todorov) نے اسٹیملی فنش اور پال ومان کو مخاطب کر کے کہا کہ یہ ممکن نہیں کہ کوئی شخص ایک طرف تو انسانی حقوق کا دفاع بھی کرے اور دوسری طرف، انسانیت کے تصور کی لائٹکیل De-construction کر ڈالے۔ آج کے لکھنے والوں نے (کم سے کم ہمارے یہاں) معنی کے وجود سے انکار نہیں کیا ہے اور نہ ان کے پاس وجود کا وہ بحران ہے جو معنی سے انکار کی طرف لے جاتا ہے۔

معاصر زندگی میں جن نئے عناصر کی اثر اندازی کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے ان کے نتیجے میں آج کا لکھنے والا پہلے سے بھی زیادہ تنہائی، احساس زیاں اور اجنبیت یا علاحدگی Alienation کا شکار ہے۔ لیکن اس کے تجربات میں اب وہ مرکزیت نہیں جو جدید یوں کا طرہ امتیاز تھی۔ آج سے پچیس سال پہلے خلیل الرحمن اعظمی یا سلیم احمد کے لیے تو ممکن تھا کہ وہ ایک مضمون میں اپنے وقت کی جدید فزکس کی نمایاں خصوصیات کو سمیٹ لیں۔ لیکن آج کی صورت حال اس قدر انتشار کی ہے کہ چند صفحات میں اسے مختصر نہیں کیا جاسکتا۔ سربرا آوردہ جدید یوں مثلاً قاضی سلیم اور بلراج کول کو یہ شکایت بھی ہونے لگی تھی کہ اب جدید لب و لہجے کے عام ہو جانے کے باعث سب لوگ ایک ہی طرح کی بولی بول رہے ہیں۔ یہ لوگ تو جدیدیت کے ہم نوا تھے اس لیے ان لوگوں کا لہجہ دوستانہ اور تنہایی تھا۔ مخالفوں نے البتہ بڑھ چڑھ کر فیشن پرستی، بھیڑ چال اور اندرونی تقاضے کے بجائے اوروں کی دیکھا دیکھی اور بھی ہوئی جدیدیت کے اثرات نئی شاعری پر لگائے۔ جواب میں کہا گیا کہ اصل چیز تو شاعری ہے۔ شاعری اگر اچھی ہے تو ہمیں اس سے غرض نہیں کہ وہ فیشن کے طور پر لکھی گئی ہے یا ذاتی دل سے نکلی ہے اور یہ بھی کہ اس بات کا ثبوت کیا ہے کہ فلاں فن پارہ بطور فیشن لکھا گیا ہے اور فلاں فن پارہ سچے دل سے یہ بھی کہا گیا ہے کہ ہر دور کا ایک حاوی لہجہ اور طرز ہوتا ہے اور اس حد تک ہر دور کی شاعری میں بعض صفات مشترک ضرور ہوں گی۔ بعض لوگوں نے معترضانہ لہجے میں جواب دیا کہ اپنا رنگ خواہ ہلکا ہی کیوں نہ ہو، دوسروں کی تقلید سے بہر حال بہتر ہے۔

اس آخری بات کے جواب میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ”اپنے رنگ“ اور ”دوسروں کی تھلید“ کے درمیان بہت سی منزلیں اور بہت سے مدارج ہیں۔ اپنا کوئی خاص رنگ (یعنی اپنی انفرادیت) نہ رکھنے کے یہ معنی نہیں کہ ہم دوسروں کی تھلید ہی کریں۔ دوسروں کے بغیر شاعری ممکن نہیں یعنی جب تک شاعری کے اور نمونے ہمارے سامنے نہ ہوں اور ہم یہ نہ جانتے ہوں کہ ان میں سے کون اچھا ہے اور کون اچھا نہیں ہے، تب تک خود ہم شاعری نہیں کر سکتے۔ شاعری خدا میں پیدا نہیں ہوتی، دوسروں کی دیکھا دیکھی وجود میں آتی ہے۔ میرا خیال ہے جدیدیت نے یہ بات صاف کر دی ہے کہ انفرادیت بہت خوب سہی لیکن اچھا شاعر ہونا اس سے خوب تر ہے۔ ناسخ اور آتش اور ان کے معاصرین سب کا رنگ ایک ہی ہے۔ ناسخ، آتش، ذوق وغیرہ کی ہم طرح غزلوں سے تخلص نکال دیجیے تو یہ فرق کرنا تقریباً غیر ممکن ہو جائے کہ ان میں ناسخ کون ہیں، آتش و ذوق کون ہیں۔ بعض اوقات شاعر کے لیے یہ ضروری نہیں ہوتا کہ ”وہ اپنی بات“ کہے۔ اس سے زیادہ ضروری یہ ہوتا ہے کہ وہ جو بھی بات کہے، ٹھیک سے کہے۔

جدیدیت نے ذاتی احساس کے اظہار پر بہت زیادہ زور دیا ہے، اور اس طرح شاعری سے اس پہنچاتی، چوپالی اور مجلسی رنگ کا اخراج کیا جسے ترقی پسندوں نے عام کیا تھا اور جدیدیت ہی نے یہ بات بھی کہی کہ پرانی شاعری اور نئی شاعری میں فرق صرف رویے کا ہے، ورنہ ہیں دونوں شاعری ہی۔ جدیدیت نے تخلیق میں الفاظ کی مرکزی اہمیت واضح کی اور سمجھایا کہ موضوع بذات خود کوئی چیز نہیں ہے بلکہ ہیئت اور موضوع ایک ہی شے ہے۔

نئے شاعروں نے ان تمام باتوں کا نہ صرف اثر قبول کیا ہے بلکہ وہ ان کے امین اور وارث بھی ہیں اور آج کی شاعری کے کامیاب مطالعے کے لیے ان تمام باتوں کو معرض بحث میں لانا یا ان کو حساب میں لینا ضروری ہے۔



(جدیدیت کل آج اور دوسرے مضامین: شمس الرحمن خاں، نثر و شاعری، 2007ء، ماثر نئی کتاب، پبلشرز، نئی دہلی 25)

روایت اور جدیدیت

پروفیسر محمد حسن عسکری کی تصنیف 'جدیدیت یا مغربی گمراہیوں کی تاریخ کا خاکہ' کی اشاعت کے بعد ان دنوں علمی حلقوں میں جدیدیت اور روایت کے موضوع پر خاصی گرم گرم بحث و مباحثہ ہو رہا ہے۔ عسکری مرحوم کے تبحر علمی سے انکار ممکن نہیں ہے۔ وہ بلاشبہ وشہ جدید اردو ادب کی ایک نادر روزگار شخصیت تھے۔ عسکری صاحب کی خوش قسمتی ہے کہ انھوں نے جس موضوع پر بھی قلم اٹھایا ہے اُس موضوع کے موافق اور مخالف ادبا نے عسکری صاحب کے خیالات پر تنقید کی کے ساتھ اپنا ردِ عمل پیش کیا ہے۔

اگر عسکری صاحب جدیدیت کے جملہ رجحانات کو بلا کسی واضح تخصیص اور استثناء کے قلم زد کرتے ہوئے محسوس نہ ہوتے اور ان رجحانات سے مرتب ہونے والے رجحانات کو گمراہیوں کے ذیل میں داخل نہ کرتے تو ان کے خیالات سے سرسری طور پر بھی گزرا جاسکتا تھا لیکن عسکری صاحب نے اپنی 'بعد از مرگ' کتاب میں انیسویں صدی کی متعین حدود اور مادی کائنات کے وکلاء کے ساتھ بیسویں صدی کے بیشتر بلکہ جملہ رجحانات کو بھی مادی بلکہ اس سے بھی کچھ زیادہ خطرناک قرار دیا ہے اور اس لیے لاعمالہ طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا موجودہ علم کا وہ سارا سرمایہ دریا برد کر دیے جانے کا سزاوار ہے جو سائنس و ٹکنالوجی میں مغرب کی سبقت کا سبب بنا ہے۔

ڈاکٹر محمد اجمل 'جدیدیت' کے مقدمہ میں رہنے مکتوں کی فکر و ادب کا لب لباب ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں۔ "جدیدیت انسان کے سامنے دو راستے ہیں۔ ایک یہ کہ جدید رو کے بہاد کے ساتھ بہہ کر تباہی کی طرف چلتے چلے جائیں اور سمجھیں کہ ہم آزاد اور خود مختار ہیں، اور دوسرا راستہ یہ ہے کہ اس تہذیب کے بنیادی تصورات کا خاتمہ کر کے نئے سرے سے دین کے بنیادی

عقائد کا احیاء کیا جائے، تاکہ لوگ صحیح معنوں میں روحانی زندگی بسر کر سکیں۔“ اور خود عسکری صاحب اپنی کتاب کے پہلے باب میں لکھتے ہیں کہ ”پہلے گمراہیاں خود مسلمانوں کے اندر ہی سے پیدا تھیں، لیکن نئی گمراہیاں مغرب سے آئی ہیں۔ پھر اُن کے پیچھے یورپ کی مالی اور فوجی طاقت بھی رہی ہے۔ علاوہ ازیں یہ گمراہیاں اپنے ساتھ سائنس کی ایسی ایجادات بھی لائی ہیں جو نفسانی خواہشات کو تسکین دینے والی ہیں اور عام لوگوں کو بھونچکا کر دیتی ہیں چنانچہ لوگ ذہن سے کام نہیں لیتے۔ مشاہدات کو عقلی دلیل سمجھتے ہیں۔ اس لیے جب علماء اعتراض کا جواب دیتے ہیں تو قراہ واقعی اثر نہیں ہوتا۔“

عسکری صاحب صفحہ 87 پر مزید فرماتے ہیں کہ ”اب لوگ ماڈہ کی قدامت کی بجائے توانائی کی قدامت کے قائل ہو چکے ہیں۔“ یہ لوگ کہتے ہیں کہ ’فطرت‘ یا ’حیات‘ خود اپنی توانائی سے زعمہ ہے اور لازمی صفت ہے ’عدم تعین‘۔ سائنس کے ایسے اصول اور ایسے فلسفے مشرقی لوگوں کے لیے دینی لحاظ سے بہت خطرناک ہیں کیونکہ مشرقی مذاہب کی بنیاد ’لا تعین‘ کے عقیدے پر ہے۔“ کیا یہ صریحی طور پر ایک طرفہ فیصلہ نہیں ہے؟

مندرجہ بالا دو اقتباسات سے واضح ہو جاتا ہے کہ عسکری صاحب موجودہ سائنس کی بنیادی فکر کے خلاف ہیں۔ وہ سائنس اور ٹیکنالوجی پر اپنی مرضی اور اپنی فکر نافذ کرنا چاہتے ہیں اور یہ سائنس کے مزاج کے خلاف ہے کہ ایک فرد یا گروہ سائنسی تحقیق کے خلاف بند باندھے۔ عسکری صاحب کے خیال میں ’جدیدیت‘ کے سارے تانے بانے روایت شکنی کے ذیل میں آتے ہیں اور وہ رہنے گھنوں کے تنبع میں ’روایت‘ کو اس درجہ اہمیت دیتے ہیں کہ احیائے مذہب کی ہر تحریک روایت کے ساتھ گہری وابستگی کا دوسرا نام بن کر رہ گئی ہے اور اس کی کامیابی یا ناکامیابی کا تمام تر دار و مدار اس نقطہ پر آ کر ٹھہرا ہے کہ ہر وہ سلسلہ فکر جو ’روایت‘ میں ضعف پیدا کرتا ہے اور خدا اور بندہ کے مابین روحانی رشتہ میں دراڑیں ڈالتا ہے نامناسب اور قابل رد ہے۔ سب سے پہلے ہم مختصر روایت کے اس مفہوم کی جانب آتے ہیں جو حسن عسکری مرحوم کو عزیز ہے اور ان کے سلسلہ فکر کے پیشوا شواں (Schuon) اور رہنے گھنوں (Rene Guenon) کی فکر سے منور ہے۔ عسکری صاحب ’جدیدیت‘ (صفحہ 18) میں فرماتے ہیں:

”صرف اسلام ہی نہیں بلکہ مشرق کے سارے ادیان کا انحصار زیادہ تر ذہانی روایت پر ہے، لکھی ہوئی کتابوں پر نہیں۔ ہمارے نزدیک کسی دین کے زعمہ

ہونے کا معیار یہ ہے کہ روایت شروع سے لے کر آج تک کئی حیثیت سے
سلسلہ بہ سلسلہ اور سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی چلی آ رہی ہو۔ پچھلے چھ سو یا کم سے کم
چار سو سال سے یورپ ان اقدار کو بھول چکا ہے۔ آج یورپ میں کسی قسم کی
بھی کوئی روایت ایسی باقی نہیں جو سینہ بہ سینہ چلی آ رہی ہو۔“

عسکری صاحب رہنے گھنوں کے تتبع میں ساری جدیدیت اور اس سے پیدا ہونے والی
تمام گمراہیوں کی جڑ اور اصل اصول انفرادیت پرستی ہی کو خیال کرتے ہیں۔ یعنی جدیدیت ہی
ابلیسیست ہے۔ شواں نے اپنی تصنیف ’انڈر اسٹینڈنگ اسلام‘ میں دعویٰ کیا ہے کہ روایت میں
صرف مکان (Space) ہوتا ہے، وقت (Time) نہیں اور وہ اپنے خیال کی تشریح کرتے ہوئے
فرماتے ہیں کہ انسانی تہذیب پر مادی ترقی کے پس پشت ’وقت‘ کی کار فرمائی ہے اور زبانی
اثرات ذائل کیے بغیر روحانی ترقی ممکن نہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ وقت سے انکار کیا جائے۔
چونکہ وقت ہی انفرادیت پسندی کو ہوا دے رہا ہے اور سب سے بڑا روایت دشمن ہے۔ خیرت یہ
ہے کہ شواں اس بحث میں اس حدیث کو یکسر فراموش کر بیٹھے جس کا لہجہ لباب یہ ہے کہ ”وقت کو
برانہ کہو کہ وقت خدا ہے“ بلکہ وہ اپنی فکر کا تانا بانا اس ضعیف حدیث پر بنتے ہیں کہ ”مستقبل ماضی
کے مقابلے میں بہت خراب ہوتا ہے۔“

عسکری صاحب رہنے گھنوں اور فرحجوف شواں کے تتبع میں جدیدیت کے جملہ مظاہر کو
ریاکارہ، فاسق و فاجر، مادہ پرست جدید علوم کی پیداوار سمجھتے ہیں۔ عسکری صاحب کے خیال میں
سائنس بذات خود مادی ہے اور اس لیے ہر وہ چیز جس میں مادہ پرستی کی بو آ جائے خود بخود
ناپاک ہو جاتی ہے۔ یہ صورت حال شاید اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ عسکری صاحب کے یہاں
جدیدیت روایت کی حریف ہے۔ وہ اس سلسلہ میں رہنے گھنوں اور شواں کے اس خیال کے
ہموا ہیں کہ روایت ’مکان‘ کی مانند ہے۔ ’زماں‘ کی مانند نہیں ہے۔

شواں کے خیال میں ’روایت‘ کے آغاز کے وقت جو ابتدائی خدو خال متعین ہوئے تھے
انہیں ہیئت کی معمولی، غیر اہم تبدیلی کے سواء دوام حاصل رہتا ہے۔ روایت امت کے گرد
علامت کا ہالہ قائم رکھتی ہے۔ یہ ہالہ طبعی دنیا کی مانند نمونہ خش ہے اور بزرگ و پار لا تارہتا ہے۔ اور
دنیا و انسانیت کے لیے مناسب اور نارمل بات یہی ہے کہ وہ علامت کے اندر زندگی گزارے
چونکہ یہ علامت جنت کی جانب نشاندہی کرتی ہے اور لامحدود کی طرف کھلتی ہے جہاں تک جدید

سائنس کا تعلق ہے تو اس نے علامت (غذائی زندگی کی بنیادی شرط) کی محافظ سرحدوں میں درازیں ڈال دی ہیں اور اس طرح اس نے خود علامت ہی کو تباہ کر کے رکھ دیا ہے۔
 اگر اس نظریہ روایت کی مزید انشراح مقصود ہے تو اسے شواہد ہی کے لفاظ میں اس طرح سمجھا جاسکتا ہے کہ "روایتی تہذیبوں کی عمومی تفہیم اور اسلامی تہذیب کی بطور خاص تفہیم کے لیے اس امر کا اثبات ضروری ہو جاتا ہے کہ اس تہذیب کا 'انسان' وہ آدمی نہیں ہوتا جو التباس (Illusion) میں گرفتار رہتا ہے بلکہ وہ دل اللہ (Saint) ہے جو دنیا سے الگ تھلگ اور جدا رہتا ہے صرف وہی شخص 'نارٹل' ہے اور صرف اسی شخص کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ زندہ رہے۔"

آپ نے دیکھا کہ روایت کا یہ تصور انسانی تہذیب کی مادی ترقی سے کس درجہ ہزار ہے۔ اس تصور روایت نے انسانی تہذیب کو غیر متغیر مان کر ارتقائی قوانین سے — بلکہ وقت سے — آنکھیں موند لی ہیں اور ان سب کو وقت یعنی تہذیبی / ترقی کے دائرہ عمل میں دے کر 'غیر روحانی' ثابت کر دیا ہے 'وقت' کے مقابلہ میں 'مکان' پر زور میرے خیال میں جمود اور بجمہرین کی دکالت کے سوا کچھ نہیں ہے۔ رہنے کیوں اور شواہد (Schuon) جن تہذیبوں کو روایتی قرار دیتے ہیں اس میں سے کم سے کم بدھ مت اور ہندو مت کے تحت علاقوں میں روز بروز سائنسی ترقی پر زور دیا جا رہا ہے۔ جاپان، چین، کوریا اور ہندوستان وغیرہ اسی دائرہ میں آتے ہیں، ہاں اسلامی ممالک (ماسوا) تیل پیدا کرنے والے ملاقہ (روایت کے مکانی (Space) مظہر کی سب سے جہرت ناک دنیا ہے جہاں غربت اور افلاس کی حکمرانی ہے اور سائنس و ٹیکنالوجی کے حصول کے لیے زبردست کوششیں کی جا رہی ہیں۔ معلوم ہوا کہ غربت اور افلاس کے خلاف جہاد کرنے والوں نے رہنے کیوں کے افکار پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی ہے ورنہ وہ اپنی غربت اور افلاس پر قانع ہو جاتے۔ اس طرح غریب دنیا میں پائی جانے والی بے چینی سے خائف امیر دنیا کسی حد تک اطمینان کا سانس لے سکتی تھی۔ لیکن انہوں نے عامۃ الناس اپنی غربت پر قانع نہیں ہو پارہے ہیں اور ان کا ادب اور سیاست خوب سے خوب تر کی تلاش میں سرگرداں نظر آ رہا ہے۔ دنیا اس قدر سکڑ چکی ہے کہ اب سائنسی ترقی سے محض اس لیے دور نہیں رہا جاسکتا کہ چند علامت پسند، ترقی دشمن، مغرب زدہ صوفیاء نے روایت، عقل، انسان دوستی اور حقیقت پسندی کی من مانی تعریفوں کا سہارا لے کر 'غیر روایت' کو روایت 'جمود' کو حرکت، 'نارٹل' کو 'نارٹل' اور

1. Understanding Islam, Frithjof Schuon London 1979, P 30

’مکان‘ کو زماں پر ترجیح دینے کا فیصلہ کیا ہے۔ اس قسم کے فیصلے پہلے بھی ہو چکے ہیں۔ ہمارے منطقہ میں ’سب مایا‘ ہے کا تصور نیا نہیں ہے لیکن آج ہندوستان کے فلسفہ مایا کے کرشمے کو دیکھتے کہ اب بھارتی صنعت اس حد تک ترقی یافتہ ہو چکی ہے کہ گزشتہ چند سال میں یہ ملک دنیا کا چھٹا بڑا صنعتی ملک بن چکا ہے۔ اس وقت نوع انسانی کے بقا کا راز اس حقیقت میں مضمر ہے کہ آیا بڑھتی ہوئی آبادی کی ضروریات پوری کی جاسکتی ہیں یا نہیں۔ یہ کام سائنس و ٹیکنالوجی کے بغیر انجام نہیں دیا جاسکتا۔ اور خواہ جدید سائنس کی بنیاد عدم تعین ہی کا اصول ہو لیکن انسانی نسل کی بقا سائنس ترقی ہی میں مضمر ہے۔

شاید مفلسی، بیماری اور جہالت کے دکانداروں کے مقابلہ میں ’مکان‘ کو اس غرض سے فوقیت دیتے ہوں کہ اس کے مابین مقابل بہتر زندگی کی خواہشیں غیر حقیقی ہوں لیکن وہ اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ ان کی منطق کی بنیاد ریت پر کھڑی ہوئی ہے۔ آخر روایت کی ایک ایسی تعریف سے کیا حاصل ہو سکتا ہے جس کا مثالی انسان ایک ایسا شخص ہو جو دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو۔ اور تپسیا میں مشغول ہو۔ کیا یہ نقطہ نظر رہبان نہیں ہے، کیا اس نظریہ کو حقیقت پسندانہ نظریہ گردانا جاسکتا ہے؟

روایت کی غیر روایتی تعریف سے گزرتے ہوئے اعجاز لگایا جاسکتا ہے کہ یہ تعریف کس درجہ غیر حقیقی اور غیر انسان دوست ہے؟ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے روایت کے جس قلعہ کی تعمیر میں حصہ لیا تھا وہ بھی ناقص بنیادوں پر استوار تھا۔ لیکن اُس میں تخلیقی روایت کا اثبات کیا گیا تھا۔ ایلٹ کے یہاں روایت کا تصور ناقابل تغیر نہیں ہے لیکن رہنے کھوں کے مقلدین کے نزدیک روایت کی وہ ساری تعریفیں بھی جو ایلٹ اور پاؤڈل کے حوالے سے پیش کی گئی ہیں ’جدیدیت زدہ‘ ہیں۔ جیسا کہ ’معاصر لاہور‘ کے پہلے شمارہ میں شائع شدہ سہیل عمر کے مضمون سے عیاں ہے۔ اس کا یہ مطلب ہوا کہ روایت کے جس تصور کو مذہبی فکر اور سماج کی بنیاد قرار دیا جا رہا ہے وہ مذہبی سماج کو خارجی اثرات سے اس درجہ نابرد رکھنا چاہتا ہے کہ اس میں شرمہ برابر تہذیبی پر بھی ناک بھوں چڑھاتا ہے۔ بعض مسلم دانشوروں نے علم انسانی کے ارتقا پر زور دیا ہے جو بدلتے ہوئے ادوار میں انسانی زندگی کو درپیش چیلنج اور اُن کے جوابی رد عمل کے گراف سے ہو رہا ہے۔ مزید برآں چونکہ انسانی علم کسی ایک خطے، مذہب، نسل یا زبان کے ساتھ لازم و ملزوم نہیں ہو سکتا اس لیے ہر دور اور سماج، مخصوص حالات میں، اپنے نظریہ علم میں تبدیلیاں لاتا رہتا ہے۔ گزشتہ

سوسال میں ہماری دانش گاہوں کے علمی نصاب میں تبدیلیاں لاتا رہتا ہے۔ گزشتہ سوسال میں ہماری دانش گاہوں کے تعلیمی نصاب میں تبدیلیاں اور تغیرات اس امر کا ثبوت ہیں کہ انسانی علم کے دائرے کے پھیلاؤ اور اس کی مقدار میں اضافے کے سبب نصاب تیار کرنے والے درسی کتب میں نئے انکشاف اور ایجادات کو سمونے رہتے ہیں۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ ایک نیا سيارہ دریافت ہو جائے اور ہم اس حقیقت کا محض اس لیے اثبات نہ کریں کہ یہ حقیقت ہمارے بزرگوں کے علم میں نہیں آسکی تھی۔ یہ کس طرح ممکن ہے کہ علم حیاتیاتی میں ڈی۔ این۔ اے۔ سیل کا نظریہ پیش کیا جائے اور ہم وراثت سے متعلق مباحث میں اس نظریہ کے مضمرات سے پہلو تھی کریں۔ علم طبیعیات میں 'ہیڈری ذرات' اور کائنات کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں نئے خیالات کو استناد حاصل ہو چکا ہو اور ہم ان خیالات سے اجتناب برتتے رہیں۔ عناصر کی تعداد میں نئے اضافے ہوتے رہیں اور ہم ایک ایسے چارٹ کو سینے سے لگائے بیٹھے رہیں جو بہر طور گزرے ہوئے وقت کا معتبر بیج تھا اور آج سائنسی تحقیق کے ہاتھوں نامکمل قرار دیا جا چکا ہے۔ جس رفتار سے سائنسی علوم میں اضافے ہو رہے ہیں اور ان کے نتیجے میں حیرت ناک ایجادات اور تکنیکی جدتیں ظہور پذیر ہو رہی ہیں اُس سے انسانی ذہن پر کم از کم ایک تاثر مرتب ہوتا چلا جا رہا ہے کہ انسانی علم اس وقت تک ترقی کرتا رہے گا جب تک فطرت کے راز ہائے سرست کھلتے رہیں گے۔ ہر تہذیبی ماضی کے کسی نظریے یا خیالی کی تنبیخ یا اُس میں ترمیم سے پیدا ہوتی ہے اور جدید ذہن کا سب سے محیر العقول اختصاص یہی ہے کہ وہ تہذیبوں کے ماضیوں میں، تہذیبوں کے ذریعہ، انہجانی تہذیب کی است گامزن ہے۔ انسانی ذہن اس سفر سے خوش ہے ہر چند کہ وہ کچھ ٹھک سا گیا ہے۔ لیکن تہذیبی کی خواہش ہے کہ انسانی ذہن کے راستہ ساجی تار و پود تک میں سرایت کر چکی ہے۔ وہ حضرات بھی جو 'تہذیبی' کے خیال ہی سے لرزہ بر اعدام ہیں 'تہذیبی' کے کاندھے پر بیٹھ کر تہذیبی لانے والے 'دماغ' پر وار کرنے کے لیے مجبور کر دیے گئے ہیں۔ لیکن 'تہذیبی' اپنے مخالفین کے ہتھیاروں کی پہنچ سے اس قدر آگے نکل چکی ہے اور چھلانگیں مارتی ہوئی چل رہی ہے کہ وہ تہذیبی سے نبرد آزما نہیں ہو سکتے۔ ہاں البتہ ڈون کوئکوٹ (Don Quixote) کے انداز میں ہوائی چکیوں پر حملوں کے معملکہ خیز منظر تفریح و دلچسپی کا ستا ذریعہ بن کر رہ جائیں تو وہ الگ بات ہے۔

ہمت افزا بات یہ ہے کہ تہذیبی کے دشمن اس قلعہ ذہن نظر نہیں کہ وہ اپنی جنگ مطلوبہ کی

موثر اسٹریٹیجی (Strategy) بناسکیں۔ شاید اسی وجہ سے وہ تبدیلی و تغیر کے اڑی اور ابدی قانون کے ساتھ اپنی جنگ میں غیر متغیر روایت کا فرض محال نظریہ پیش کرنے سے نہیں چو کے۔ وہ مذہب اور روایت کو ہم معنی اور لازم و ملزوم قرار دے کر روایت کو اس درجہ جامد بنانے پر تلے ہوئے ہیں کہ روایت سے انحراف کے منطقی مظاہر کو بھی گمراہیوں کے ذیل میں لے آئے ہیں۔ یہ تو وہی بات ہوئی کہ بقول اقبال:

ہوئے کس درجہ فقیہانِ حرم بے توفیق

خود بدلے نہیں قرآن کو بدل دیتے ہیں

کاش وہ اس حقیقت سے آنکھیں نہ چرائے کہ اگر فطرت کے راز ہائے سر بستہ کی گہر کشتی ہی سائنس کا سب سے بڑا وظیفہ ہے تو عین عبادت ہے۔

اگر روایت سے مطلب مذہب کے بنیادی ارکان پر کامل اعتقاد ہو تو اس میں اعتراض کی کیا بات ہے؟ لیکن اگر روایت سے مراد سائنسی علوم اور مذہبی معاشرہ میں ایک طرح کا تصادم مقصود ہو تو یہ پہلو مذہب کی خدمت قرار نہیں پاسکتا۔

آئیے اب ہم ذرا 'جدیدیت' کی مغربی تاریخ کا جائزہ لیں جیسا کہ آپ کے علم میں ہے کہ جب ادب میں 'جدیدیت' کا غلغلہ بلند ہوا تو اس کے چند واضح نظریات سامنے آئے تھے۔ لیکن شاید اسی ان سب مظاہر کو 'ابلیسیست' قرار دینے کی تن آسانی کا مظاہرہ کیا گیا تھا۔ لیکن 'روایت' کے بعض مقلدین نے 'جدیدیت' کے بارے میں اس درجہ اوث پٹ نگ نظریات پیش کیے ہیں کہ اب ہم روایت کے ساتھ ساتھ کچھ جدیدیت کے بارے میں بھی معروضات پیش کریں گے۔

جدیدیت، کم از کم ادب، مصوری اور موسیقی میں روایت کے 'ہم' کی بجائے انا پرستانہ 'میں' کے نزاجی رجحان سے متصف ہوئی تھی۔ انیسویں صدی کے نصف آخر اور جنگ عظیم اول سے ذرا پہلے یا اس کے دوران 'جدیدیت' بطور ایک رجحان ہمارے سامنے آئی۔ فکری صاحب کے نزدیک جدیدیت کی عمر چھ سو سال ہے اور اگر اسے مذہبی اتھارٹی کی کمزوری کا نقطہ آغاز فرض کر لیا جائے تو جدیدیت کلیسائے روم سے بغاوت سے عیاں ہے۔

فرینک کرمولڈ نے جدیدیت کے دو ادوار تجویز کیے ہیں۔ ایک Palaeo-Modernism اور دوسرا Neo-Modernism۔ اول الذکر شروع دور کی بے شکل جدیدیت ہے اور آخر الذکر

اورائے حقیقت Surrealist یا اُس کے بعد کے رجحانات ہیں۔ امریکی نقاد احباب حسن اور بیسلی فیلڈ نے خیال ظاہر کیا ہے کہ ”بعد جدت پسندی“ (Post Modernism) دورِ وقت پرستی کے خلاف ردِ عمل ہے اور انٹیلی آرٹ، انٹیلی لٹریچر، نئے ناول یا انٹیلی ناول کی تحریکوں کی صورت میں ظاہر ہو رہا ہے۔ ممکن ہے کہ عسکری صاحبِ وقت پرستی کی مخالفت سے مذہبِ گریزی مراد ہیں اور اسے ’علامت‘ کے سایہ سے روگرداں ہونے والا رجحان قرار دیں۔ بہر حال اس امر پر بالکل اتفاق رائے ہے کہ جدیدیت کی کوئی واحد تعریف ممکن نہیں ہے۔ لیکن یہ درست ہے کہ جدیدیت ’اتھارٹی‘ کے خلاف ہے اور بسا اوقات وہ تعینک پسندی اور حقیقت پسندی کی اتھارٹی کے خلاف بھی صفِ آرا ہو جاتی ہے۔ لیکن بہت سی جدیدیت تحریکیں عینیت پسندانہ لگے کے باب میں ’ذوال‘ کا کام کرتی رہی ہیں اور شاید اسی وجہ سے ترقی پسندوں پر شق گزری ہیں لیکن عسکری صاحب نے جدیدیت کے ان سارے رجحانات کے ساتھ بھی ظلم و تعدی کا رویہ اختیار کیا جو خود انھیں ایک زمانہ میں اس لیے محبوب و مرغوب تھیں کہ وہ آدمی کی آدمیت کا تحفظ کرتی تھیں اور اُسے فارمولہ بنانے کے خلاف تھیں۔

جدیدیت کی بہت سی شکلیں ہیں۔ اگر فطرت پرستی کی تکلیف وہ تفصیلات کے خلاف ردِ عمل کا مطالعہ کرنا ہو تو پھر جدیدیت اپنے جوہر میں Anti Representational رجحان کے طور پر سامنے آتی ہے اور ساری مندرجہ ذیل تحریکیں علامت پسندی، تاثیریت اور ذوال پرستی کے ذیل میں آتی ہیں۔

(1) فاڈازم (2) کیوبزم (3) پوسٹ امپریشنزم (4) فوچر ازم (5) کنسٹریکٹو ازم (6) ابکزم (7) دورِ ٹیم (8) ایکسپریشنزم (9) دارا ازم (10) سرریلمزم۔

ان تحریکوں کے مابین تفصیلات کی حد تک خاصے اختلاف ہیں۔ لیکن ’اسٹائل‘ کی مبالغہ افراط پر حاوی ہیں۔ جدیدیت نے میٹھوں (Forms) کے اختلاف باہمی کے ذریعہ جدا جدا میٹھوں کی کٹ ملائیت ختم کر کے رکھ دی لیکن اس کے ساتھ بے مواد کے مقابلہ میں (شاید یہ ’روایت‘ کا دوسرا نام ہو!) نیست اور اضافی جمالیات پسندی پر اس درجہ زور دیا کہ فنون کی قلمرو میں سماجی، تاریخی اور عقلی میلانات کی تلاش اور ان کے تفاعل باہمی کو کارِ لائسنی۔ بلکہ خارج از منصب ادب۔ قرار دیا جانے لگا۔ کس قدر تعجب کی بات ہے کہ عسکری صاحب نے ادب میں سماجی، تاریخی اور عقلی عوامل کے خلاف آواز بلند کی تھی اور جب وہ مذہب کی طرف راجع

ہوئے تو اس سائنسی جدیدیت ہی سے منحرف ہو گئے جس کی بنیاد عدم تعین یعنی ارتقا پذیری کے امکان پر ہے۔

یہ درست ہے کہ 'جدیدیت' کی تحریک کے اُن سارے رجحانات سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا جو غیر عقلی، نراجی اور غلو آمیز انا پرستی پر مشتمل ہیں۔ لیکن یہ کس طرح ممکن ہے کہ سائنس و ٹیکنالوجی پر بھی وہی اثرات عائد کیے جاسکیں جو 'جدیدیت' کے غیر عقلی، نراجی اور انا پرستانہ رجحانات پر صادق آتے ہیں۔

میں جدیدیت کے بارے میں آل احمد سرور کے اس خیال سے متفق ہوں کہ:

"تہذیبی زندگی کا قانون ہے۔ اس لیے میرے نزدیک جدیدیت ایک مستقل چیز ہے۔"

اقبال نے اپنے ایک شعر میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے:

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں
تہت ایک قہر گو ہے زمانے میں

مغرب کی ترقی کا راز یہ ہے کہ اس نے قدرت کے اس قانون کو سمجھ لیا ہے اور تہذیبی قبول کرنے کے لیے اپنے ذہن کو آمادہ اور اپنے قلب کو کشادہ رکھا ہے۔ مشرق میں ہم تہذیبی سے خائف رہے ہیں۔ اس لیے جدیدیت کے نام پر صرف سائنس و ٹیکنالوجی کا پرچار یا مادہ کرم کا نسخہ کافی نہ ہوگا کہ ہوا انسانی کہہ کر پی جائیں اور سارے امراض سے نجات مل جائے بلکہ سائنس اور ایمان دوستی کی روح کو اپناتا ہوگا۔"

(جہت پرستی اور جدیدیت کے مغزات (نظر اور نظریے) آل احمد سرور، ص 149)

(149 اشاعت 19179)

یہ آزادی رائے ہی کا معاملہ ہے کہ عسکری صاحب 'جدیدیت' کو گمراہی گردانتے ہیں اور آل احمد سرور ترقی پسندانہ فکر کی افادیت سے کسی حد تک ہزارہی کے باوجود سائنسی روح اپنانے کے حق میں ہیں لیکن یہ فرق بذات خود اس امر کا ثبوت ہے کہ 'جدیدیت' کے بارے میں کیا کچھ کہا اور سمجھا جاسکتا ہے۔

ترقی پسند ادیبوں نے بھی روایت اور جدیدیت کے بارے میں واضح نقطہ نظر اختیار کیا

ہے۔ ان کے نزدیک 'روایت' کے وہ سارے صحت مند اور تعمیری اجزاء کا اعلیٰ احترام ہیں جو آج کی زندگی میں معنویت پیدا کریں۔ جس طرح زندگی ہمہ دم ارتقا پذیر ہے۔ اسی طرح روایت بھی۔ اور دونوں میں سے کوئی ایک جامد و ساکت نہیں رہ سکتا اور 'جدیدیت' کے بارے میں بھی یہی کہا جاسکتا ہے کہ زندگی کی ارتقا پذیری اُس وقت تک ممکن ہی نہیں جب تک سائنس و ٹیکنالوجی کی ودیعت کردہ جدت پسندی (Modernisation) کے ہم قدم نہیں رہا جاتا۔ سائنس مسلسل غور و فکر حقیقت و جستجو کی روشنی میں نئے سانچے تک رسائی کا نام ہے اور وہ انسانی سماج جو اپنے معتقدات اور سائنسی سانچے کے ہا ہم تصادم کے لیے اسٹیج تیار کرتے رہتے ہیں غیر حقیقت پسندی کی مسموم فضا میں سانس لیتے ہیں اور جذباتیت و تنگ نظری بڑھتے ہیں اور غربت و فلاکت کی فصل کاٹتے ہیں۔ سائنس فطرت کے قوانین کے مابین کامل ہم آہنگی اور توازن تلاش کرنے کا شعبہ ہے اور اگر غور کیا جائے تو قدرت کے حضور اس سے بہتر اور کیا نذرانہ عقیدت ہو سکتا ہے کہ ہم اس کے راز ہائے سر بست کی گہرے کشائی کر سکیں تاکہ انسانی زندگی زیادہ وسیع، خوش تر اور معنی خیز بن سکے۔

ہر وہ معاشرہ جو ماضی کو ایک ایسی جامد اور غیر نامیاتی اکائی تصور کرتا ہے اور حال و مستقبل میں ایسی کیفیت کا استہوار چاہتا ہے وہ ترقی و تبدیلی کے قوانین کے ساتھ حالت جنگ میں رہنا پسند کرتا ہے اور وہ اس طرح اپنی ساری توانائیاں کا بڑے انہوشانہ طریقہ پر ضیاع کرتا ہے۔ روایت میں مثبت اور حقیقی عناصر شامل ہوتے ہیں اور جس طرح ایلٹ کے خیال میں شاعر پر یہ لازم آتا ہے کہ وہ ان عناصر کو الگ الگ کر کے دیکھے اور صرف مثبت اور چمکدار عناصر کو قبول کرے۔ جب تک بقول ایلٹ "فنکار اس لمحہ میں زندہ نہ ہو جسے حال نہیں بلکہ ماضی کا لمحہ موجود کہتے ہیں"۔ روایت آگے نہیں بڑھ سکتی۔ دراصل روایت اور جدیدیت دو متضاد رویے نہیں ہیں بلکہ اول الذکر کی زندگی ہی اس مفروضہ پر قائم ہے کہ وہ تخلیقی قومیت کا مظاہرہ کرے۔ فنکار کے لیے ضروری ہے کہ وہ نہ صرف ماضی کی ماضیت سے آگاہ ہو بلکہ اس حقیقت کا بھی "عرقان دکھتا ہو کہ کون کون سی چیزیں مردہ اور کون کون سی چیزیں زندہ ہیں۔"

یہ وہ نقطہ ہے جہاں ایلٹ جیسا روایت پرست بھی کس حد تک سائنسی نقطہ نظر کا حامل ہو چلا ہے۔ یعنی شدہ روایت پرستوں کے لیے 'گمراہ' ہو چکا ہے۔ روایت کے بارے میں ہر وہ رویہ جو اس حقیقت سے منحرف ہو کہ روایت کا سرچشمہ تہذیب و تمدن ہے اور یہ کہ روایت پرستی

پر سماجی تحریکوں اور ان کے عمل و ردِ عمل کا گہرا اثر ہوتا ہے، غیر حقیقی رویہ ہے۔

ہماری بد قسمتی یہ ہے کہ مذہب کے خشک اور جامد دکلاء اس حقیقت کو فراموش کر چکے ہیں کہ سائنسی روایت نئے حقائق کی روشنی میں تغیر پذیری پر مائل ہے۔ مذہب کے دکلاء پر لازم آتا ہے کہ وہ مذہبی فکر کی زبان اور لغت اور سائنسی فکر کی زبان و لغت کے فرق کو ملحوظ خاطر رکھیں۔ سائنس کا طرہٴ امتیاز یہ ہے کہ وہ اپنے موقف میں تبدیلی کو اپنی شکست تصور کرنے کی بجائے اس نوع کی تبدیلی کو اپنی ترقی قرار دیتی ہے۔ نیوٹن اور آئن اسٹائن کا فرق دو افراد کے نقطہ ہائے نظر میں سے کسی ایک کی ہزیمت ہو سکتی ہے لیکن یہ کسی طور پر سائنس کی ہزیمت نہیں ہے جب کہ مذہبی مبلغ اسے اپنی ہزیمت قرار دینے میں ایک دوسرے پر سبقت لے جاتا چاہے ہیں۔ ہمارے دور کے سارے مسائل اس عدم تطابق کی کوکھ سے پھوٹتے ہیں جو سائنس ترقی اور مذہبی عقائد کے متوازی دھاروں سے عبارت ہو کر رہ گیا ہے۔

رہنے کیوں اور عسکری صاحب کا المیہ یہ ہے کہ وہ اس عدم تطابق کی خلیج پائنے کی بجائے اُسے جوں کا توں رکھنے پر مصر ہیں اور روایت کے 'زندہ' اور 'مردہ' عناصر میں امتیاز نہیں برتتے اور اس اصول کو عقیدہ کی ضرورت اور حمایت خیال کرتے ہیں۔

کیا جدید تقاضوں کی تنقیص ہی روایت کی وہ خدمت ہے جس پر 'داد داد' کا شور بلند ہو سکتا ہے؟ اگر یہ خدمت ہے تو پھر خود کشی کی خواہش کو کیا نام دیا جائے؟ (1981)



(نشانات محمد علی صدیقی، اشاعت: مارچ 1981ء، ناشر: ادارہ مصر نو، 42، 44، 46، 48، 50، 52، 54، 56، 58، 60، 62، 64، 66، 68، 70، 72، 74، 76، 78، 80، 82، 84، 86، 88، 90، 92، 94، 96، 98، 100، 102، 104، 106، 108، 110، 112، 114، 116، 118، 120، 122، 124، 126، 128، 130، 132، 134، 136، 138، 140، 142، 144، 146، 148، 150، 152، 154، 156، 158، 160، 162، 164، 166، 168، 170، 172، 174، 176، 178، 180، 182، 184، 186، 188، 190، 192، 194، 196، 198، 200، 202، 204، 206، 208، 210، 212، 214، 216، 218، 220، 222، 224، 226، 228، 230، 232، 234، 236، 238، 240، 242، 244، 246، 248، 250، 252، 254، 256، 258، 260، 262، 264، 266، 268، 270، 272، 274، 276، 278، 280، 282، 284، 286، 288، 290، 292، 294، 296، 298، 300، 302، 304، 306، 308، 310، 312، 314، 316، 318، 320، 322، 324، 326، 328، 330، 332، 334، 336، 338، 340، 342، 344، 346، 348، 350، 352، 354، 356، 358، 360، 362، 364، 366، 368، 370، 372، 374، 376، 378، 380، 382، 384، 386، 388، 390، 392، 394، 396، 398، 400، 402، 404، 406، 408، 410، 412، 414، 416، 418، 420، 422، 424، 426، 428، 430، 432، 434، 436، 438، 440، 442، 444، 446، 448، 450، 452، 454، 456، 458، 460، 462، 464، 466، 468، 470، 472، 474، 476، 478، 480، 482، 484، 486، 488، 490، 492، 494، 496، 498، 500، 502، 504، 506، 508، 510، 512، 514، 516، 518، 520، 522، 524، 526، 528، 530، 532، 534، 536، 538، 540، 542، 544، 546، 548، 550، 552، 554، 556، 558، 560، 562، 564، 566، 568، 570، 572، 574، 576، 578، 580، 582، 584، 586، 588، 590، 592، 594، 596، 598، 600، 602، 604، 606، 608، 610، 612، 614، 616، 618، 620، 622، 624، 626، 628، 630، 632، 634، 636، 638، 640، 642، 644، 646، 648، 650، 652، 654، 656، 658، 660، 662، 664، 666، 668، 670، 672، 674، 676، 678، 680، 682، 684، 686، 688، 690، 692، 694، 696، 698، 700، 702، 704، 706، 708، 710، 712، 714، 716، 718، 720، 722، 724، 726، 728، 730، 732، 734، 736، 738، 740، 742، 744، 746، 748، 750، 752، 754، 756، 758، 760، 762، 764، 766، 768، 770، 772، 774، 776، 778، 780، 782، 784، 786، 788، 790، 792، 794، 796، 798، 800، 802، 804، 806، 808، 810، 812، 814، 816، 818، 820، 822، 824، 826، 828، 830، 832، 834، 836، 838، 840، 842، 844، 846، 848، 850، 852، 854، 856، 858، 860، 862، 864، 866، 868، 870، 872، 874، 876، 878، 880، 882، 884، 886، 888، 890، 892، 894، 896، 898، 900، 902، 904، 906، 908، 910، 912، 914، 916، 918، 920، 922، 924، 926، 928، 930، 932، 934، 936، 938، 940، 942، 944، 946، 948، 950، 952، 954، 956، 958، 960، 962، 964، 966، 968، 970، 972، 974، 976، 978، 980، 982، 984، 986، 988، 990، 992، 994، 996، 998، 1000)

اردو تنقید میں جدیدیت کے مباحث

اردو تنقید میں جدیدیت ایک وسیع المعانی اور بکثرت استعمال ہونے والا لفظ ہے۔ اسے ایک وقت بطور ایک تنقیدی اصطلاح، ایک ادبی تحریک، ایک عمومی تخلیقی رجحان اور ایک خاص فکری رویے کی نمائندگی کی خاطر برتا گیا ہے۔ طرہ تماشایہ ہے کہ نہ تو جدیدیت کے اصطلاحی معانی پر کامل اتفاق پایا جاتا ہے (جدت اور جدیدیت کو اکثر گنڈا کر دیا جاتا ہے) نہ اس امر پر اتفاق رائے موجود ہے کہ کس تحریک کو جدید تحریک کا نام دیا جائے، علی گڑھ تحریک کو، ردائی تحریک کو، اقبال کی تحریک کو، ترقی پسند تحریک کو، حلقہ ارباب ذوق کی تحریک کو، سانی تشکیلات کی تحریک کو، غلامی اور تجریدی انسانے کی تحریک کو، یا ان سب تحریکوں کو جدید قرار دیا جائے۔ یہ بات بھی متنازع چلی آرہی ہے کہ آیا جدید تخلیقی رجحان وہ ہے، جو عصر موجود میں حاوی ہو یا وہ رجحان جس کے پیچھے باقاعدہ ایک فلسفہ یا creed بھی ہو۔ اس صورت حال میں اردو تنقید کا قاری سوچتا ہے کہ کیا جدیدیت میں اس قدر ہمہ گیریت ہے کہ یہ ہر نئے دلی تغیر کو اپنے دامن میں جگہ دینے میں تامل محسوس نہیں کرتی یا ہمارے ناقدین علمباتی مسائل کے سلسلے میں بے احتیاطی کا مظاہرہ کرتے ہیں اور اصطلاحوں اور نظریوں کی حد بندیوں کو گنڈا کرنے کے مرکب ہوتے ہیں؟ یہ دونوں باتیں اپنی اپنی جگہ پہ درست ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ جدیدیت کسی باقاعدہ جتنی فیسٹوکی حامل نہیں ہے۔ اس کے تعقبات میں اس نوع کی قطعیت نہیں ہے، جو اس کی بحریف فکر ترقی پسندی میں پائی جاتی ہے۔ ترقی پسند فکر کا سرچشمہ مارکس اور اینگلز کا فکری ماڈل ہے، جب کہ جدیدیت نے گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا ہے اور رفتہ رفتہ پروان پڑھی ہے۔ اس میں چند در چند علمی نظریوں، نفسیاتی مکاشفوں، تہذیبی تہذیبوں، فلسفیانہ گفتوں اور ادبی رجحانوں کی آمیزش ہوئی ہے۔ مگر اس کا یہ مطلب بہر حال نہیں کہ

جدیدیت کا کوئی مرکزی نظام فکری نہیں۔ جدیدیت میں مرکزیت ہے (اور ما بعد جدیدیت کا جدیدیت پر سب سے بڑا اعتراض بھی یہی ہے) مگر یہ مرکزیت کسی واحد اور محدود نظریے کے مترادف نہیں۔ دوسرے لفظوں میں جدیدیت کی مرکزیت لیبرل و سیکولر ہے، بنیاد پرستانہ نہیں۔



اردو ادب کو نئے علمی نظریات اور تہذیبی تغیرات کا سامنا انیسویں صدی کے نصف آخر میں ہوا، 1857 میں جب ہندوستان سلطنت برطانیہ کی نوآبادی بنا۔ گوریلانوی اثرات اس سے پہلے یہاں کی سماجی، سیاسی، علمی اور ثقافتی زندگی پر پڑنے لگے تھے، مگر جنگ آزادی کے بعد ان اثرات میں غیر معمولی شدت پیدا ہوئی اور ان کا دائرہ وسیع ہوتا چلا گیا۔ ہندوستان ایک بنیادی طور پر غیر تغیر سے دوچار ہوا۔ اجتماعی زندگی کے تمام شعبے اور ادارے اس تغیر کے سیل رواں کی زد میں آئے۔ ہندوستان کا قدیم جاگیردارانہ نظام معاشرت داخلی نمونے سے محروم ہو چکا تھا۔ یہاں مدت سے کوئی انقلابی تحریک نہیں چلی تھی۔ فقط چند اصلاحی تحریکیں وقتاً فوقتاً سامنے آتی رہی تھیں۔ (مثلاً شاہ ولی اللہ، حضرت مجدد الف ثانی اور بھگتی کی تحریکیں) انقلابی اور اصلاحی تحریک میں فرق یہ ہے کہ آخر الذکر موجود میٹھوں اور سانچوں کو بالعموم ان کی اصل شکل میں ہاتی اور بحال رکھنے پر زور دیتی ہے، تاہم کبھی کبھی ان میں معمولی ترمیم و اصلاح کو بھی گوارا کر لیتی ہے۔ جب کہ انقلابی تحریک موجود سانچوں کو فرسودہ قرار دے کر رد کر ڈالتی اور ان کی جگہ نئے سانچوں کو متعارف کرواتا ہے۔ 1857 کی ہندوستانی معاشرے کی تمام زہریں سطحوں میں بھونچال کی سی کیفیت پیدا ہو گئی اور یہ بھونچال مغربی علوم تھے۔ یوں ہندوستان اپنی جدید تاریخ میں پہلی بار جدیدیت کے ایک خاص مفہوم سے آشنا ہوا اور یہ جدیدیت جدید مغربی علوم سے مترادف تھی۔ یہاں یہ امر ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ مغرب سے ہمارا یہ علمی رابطہ آزادانہ نہیں تھا یعنی یہ ہماری معاشرت کی قوت نمونہ نہیں تھی جو لپک کر مغربی علوم سے ہٹکار ہونے پر مائل تھی۔ اگر ایسا ہوتا تو یہاں کی معاشرتی اور علمی روایات مختلف ہوتیں۔ مگر اب جو مغربی علمی اثرات آرہے تھے ان میں مغرب کی سیاسی برتری اور حکم کے وافر عناصر شامل تھے۔ یہ ایک نہایت نازک، اہم اور فیصلہ کن مرحلہ تھا کہ مغرب سے ہمارا تہذیبی اور علمی رشتہ کس نوعیت کا ہو۔ یہ فیصلہ سرسید نے کیا، جنھوں نے جنگ آزادی کے بعد سے 1888 تک ہندوستان کی سماجی، تعلیمی اور ادبی زندگی کی سمت نمائی کی۔ یہ سمت کیا تھی، خود سرسید کے لفظوں میں دیکھیے:

”اگر ہم اپنی اصلی ترقی چاہتے ہیں تو ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنی مادی زبان تک کو بھول جائیں۔ تمام مشرقی علوم کو نسیا متسیا کر دیں، ہماری زبان یورپ کی اعلیٰ زبانوں میں سے انگلش یا فرینچ ہو جائے“، یورپ ہی کے ترقی یافتہ علوم دن رات ہمارے دستِ حال ہوں، ہمارے دماغ یورپین خیالات سے (بجز مذہب کے) لبریز ہوں۔“

صاف ظاہر ہے کہ سرسید کی جدیدیت، مشرقی روایت سے انقطاع پر زور دینے سے عہدِ رت ہے۔ (یوں منطقی طور پر سرسید کی تحریک اصل حقیقت نہیں انقلابی تھی)۔ ہر چند سرسید نے یورپی خیالات کی یلغار سے مذہب کو محفوظ رکھنے کی بات کی ہے، مگر یہ فقط بات ہی ہے۔ دگر نہ خود سرسید نے ایک نئے علمِ کلام کی بنیاد رکھی اور جدید مغربی علوم کی روشنی میں مذہبی عقائد کی تعبیر کی۔ نیز سرسید نے مذہب اور دنیا کو الگ الگ رکھنے پر زور دیا۔ سرسید ’جدید ہندوستانی تہذیبی صورت حال کے شاید پہلے تجزیہ نگار ہیں، جنہوں نے یہ شدت سے محسوس کیا کہ ’ہمارا کوئی قول، کوئی فعل، کوئی یقین روحانی ہو یا جسمانی، دینی ہو یا دنیاوی مذہب سے خالی نہیں... دنیاوی معاشرت اور مذہبی معاملات میں کچھ تفریق و جدائی نہیں۔‘^۱ سرسید اس ’تفریق و جدائی‘ کے قائل تھے کہ ان کی نظر میں مادی و معاشرتی ترقی کا انحصار دینی اور دنیاوی معاملات کو الگ الگ رکھنے پر ہے۔ یہ زاویہ نظر بھی مشرقی روایت سے انقطاع پر منتج ہوتا ہے۔ یوں سرسید کی جدیدیت فکری اور تاریخی عدم تسلسل کی صم بردار ہے، یہاں ایک ایسے طرزِ فکر کو رائج کرنے کی کوشش نظر آتی ہے، جو نہ صرف قدیم اور جدید میں خط امتیاز کھینچتا ہے بلکہ دونوں میں انقطاع پر بھی زور دیتا ہے۔ اس طرزِ فکر کے اہم اجزاء عقلیت اور مادیت ہیں اور علمہائی قدر کا درجہ رکھتے ہیں۔ مسائل کی اہمیت کا فیصلہ اور ان کی معنویت کا جائزہ اسی قدر (norm) کے ذریعے ہوتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ سرسید کی جدیدیت کا انقطاع فرد کا سماج سے نہیں، روایت سے ہے۔ یہ جدیدیت اجتماعیت کی علمبردار ہے، فرد کے تمام انقلابی اقدامات کو سماج کی بہبود سے شروط کرتی ہے۔

* زبان کے سلسلے میں سرسید کے خیالات یکساں نہیں رہے۔ پہلے وہ اردو کو ذریعہ تعلیم بنانے کے مخالف تھے۔ پھر سائنٹفک سوسائٹی کے قیام کے بعد اردو کے حمایتی ہو گئے اور اردو کو ذریعہ تعلیم بنانے کے سلسلے میں نہایت قوی دلائل دیے، جو آج بھی درست لگتے ہیں، مگر پھر میکالے کی تعلیمی اصلاحات کے حامی ہو گئے اور انگریزی کے حامی بن گئے اور اردو کی مخالفت پر کمر بستہ ہو گئے۔

یقیناً یہ بات غور طلب ہے کہ اس عہد کے دیگر اکابرین (بالخصوص علمائے دین، ہند، مولانا شبلی نعمانی، اکبر الہ آبادی اور دوسرے) کے اثرات سرسید کے مقابلے میں کیوں محدود تھے اور ان کی حیثیت، جہت نمائی سے زیادہ رد عمل کی سی کیوں تھی، اور یہ امر بھی قابل غور ہے کہ کیا سرسید کا نقطہ نظر تاریخی جبر کا زائیدہ تھا یا مصلحتوں اور مفادات کا پروردہ تھا؟ اور یا بقول عزیز احمد یہ جدید افکار کے آگے سرسید کی سپر انڈیاز تھی؟ یہاں ان سوالات کی تہہ میں اترنے کی گنجائش ہے نہ مل۔ یہاں فقط سرسید کی جدیدیت کی اسی جہت کو نمایاں کرنا مقصود ہے، جو اپنے زمانے میں غالب و کارآفرین تھی اور آئندہ کی بیشتر ثقافتی تبدیلیوں اور مباحث کی نقش گر تھی۔

یہ سمجھنے میں دقت نہیں ہوتی کہ سرسید کے پیش نظر modernization سے زیادہ westernization تھی۔ اور یہی مغربیہانے کا عمل جدیدیت کے مترادف سمجھا گیا۔ اس نقطہ نظر کو اس عہد کے بیشتر (جدید) نقادوں (حالی اور آزاد نے بالخصوص) نے قبول کیا۔ بیسویں صدی کا اردو ادب انھیں کے نظریات اور ادبی رجحانات کے ذریعہ سایہ پر دان چڑھا۔ حالی کے مقدمہ نے اردو ادب و ثقافت پر جو انقلاب آفریں اثرات مرتب کیے، وہ اگلے چھپے نہیں اور انجمن پنجاب (محمد حسین آزاد، جس کی مرکزی شخصیت تھے) کے ذریعے جس جدید نظم کا بیج بویا گیا وہی آگے چل کر تناور درخت بنا۔

جیسا کہ ابھی ذکر ہوا، انیسویں صدی میں 'ماڈرنائزیشن' اور 'ویسٹرنائزیشن' کا فرق بالعموم موجود نہیں تھا یعنی یہ فرق نہ کیا گیا کہ نئے علوم و فنون سے آزادانہ استفادہ ایک بات ہے اور مغربی علوم و فنون کی سیاسی قوت سے متاثر ہو کر انھیں قبول کرنا بالکل دوسری بات ہے۔ دراصل مغربیت کو ایک مادی حقیقت سے زیادہ norm کا درجہ دیا گیا۔ تنقید میں ایک حد تک امداد امام اثر نے 'مغربیت' اور جدیدیت کے امتیاز کو بالواسطہ طور پر ملحوظ رکھا۔ انھوں نے تمام دنیا کے ادب کی روایت کو ایک 'زندہ وحدت' کے طور پر پیش کیا۔ حالانکہ اس زمانے میں ٹی اینس ایلیٹ کا نظریہ روایت سامنے نہیں آیا تھا، جس نے تمام دنیا کے ادب کو ایک 'زندہ اکائی' کے طور پر گرفت میں لینے پر زور دیا۔ مگر افسوس کہ اثر کی آواز شامل شور جہاں نہ ہو سکی۔ یوں اردو میں جدیدیت کے ساتھ مغربیت کا عطا کردہ مستقل وابستہ ہو گیا۔

پیش نظر رہے کہ انیسویں صدی سے قبل ہماری ادبی فکر جدیدیت کے ایک فردی مفہوم۔ جدت سے آشنا تھی۔ اس مفہوم کو جدت، اداء، حسنِ اداء، انج، مضمون آفرینی، معنی آفرینی، طرزِ نو،

نازک خیالی، نکتہ نچی اور معنی پروری ایسی اصطلاحات کی مدد سے پیش کیا گیا۔ ان میں سے بیشتر اصطلاحات اردو شعرا کے تذکروں میں برقی گئی ہیں اور ان سے نیا، انوکھا، اختراع پسندی اور ابداع وغیرہ مراد لیا گیا ہے۔

’مراۃ الشعر‘ والے مولانا عبدالرحمن نے جدت ادا کو شاعری کا نہایت اہم عنصر قرار دیا ہے اور اسے معنی آفرینی سے کم درجہ نہیں دیا بلکہ معنی آفرینی کو جدت ہی میں شامل سمجھا ہے۔ انہوں نے جدت ادا کے تین اصول بیان کیے ہیں۔ ”سادگی میں بانگین نکالنا، تشبیہ و استعارہ یا استعارہ در استعارہ سے روپ بدلنا اور کسی لفظی و معنوی، عربی و اصطلاحی مناسبت سے کوئی نکتہ پیدا کرنا۔“ سید عابد علی نے بھی مذکورہ بعض اصطلاحات کی جو وضاحت کی ہے، وہ مولانا عبدالرحمن کے خیالات سے ملتی جلتی ہے۔

”(نازک خیال) سے مراد یہ ہے کہ شاعر کا عقل مختلف چیزوں میں ایسی مشابہتیں دیکھتا ہے، جو اکثر شعرا کو نظر نہیں آتیں۔۔۔ معنی پروری سے مراد یہ ہے کہ شاعر پابل راستوں سے ہٹ کر حقیقت کو نئے پہلوؤں سے دیکھنے کی کوشش کرے۔“

ان خیالات کو پیش نظر رکھیں تو جدت اور جدیدیت کا فرق آئینہ ہو جاتا ہے۔ جدت کا تعلق ہر چہ اسلوب اور معنی دونوں سے ہے مگر جدت وہ تجربہ ہے جو اسلوب، ہیئت اور معنی کی متعین حدود کے اندر واقع ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدت انحراف ضرور ہے، مگر یہ انحراف قوانین، اصولوں اور روایت یا شعریت سے نہیں۔ جدت انفرادیت، انحراف اور تجربے کی صرف اسی حد تک اجازت دیتی ہے، جہاں تک روایت کی پاسداری کو کوئی خطرہ نہ ہو۔ گویا یا تو روایت کی دریافت شدہ سرزمینوں کو نئے زاویوں سے دیکھتی ہے یا پھر روایت کے باطن میں اتر کر اس کے نادر یافت گوشوں تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یوں جدت میں روایت کی پابستگی سے تو انکار موجود ہوتا ہے، مگر خود روایت سے نہیں۔ ڈاکٹر عنوان چشتی نے بھی جدت کا یہی مفہوم پیش کیا ہے:

”جدت انوس اشیا کے نقل امکانات کی دریافت کا عمل ہے۔۔۔ جدت روایت

کے باطن سے نمودار ہوتی ہے، مگر روایت پرستی سے انحراف کرتی ہے۔“

ریاض احمد اور ممتاز حسین نے بھی روایت اور جدت/انفرادیت کے ضمن میں ایسے ہی

خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ریاض احمد کے خیال میں روایت انفرادیت (جدت) کی ضد نہیں۔ روایت انفرادیت کو محض اس حد تک متاثر کرتی ہے کہ وہ ان حدود کا تعین کرتی ہے جس کے اندر انفرادیت کو پھلنا پھولنا ہوتا ہے۔ جب کہ ممتاز حسین کے مطابق جدت روایت کا ٹکڑی حصہ ہے۔ کوئی بھی روایت ایسی نہیں جس میں بے شمار جدتوں کا اضافہ نہ ہوا ہو اور جوان کے احتجاج سے وجود میں نہ آئی ہو۔ اردو ادب کی (انگریزی اثرات سے قبل) کلاسیکی روایت کا رویہ رواں یہی تصور روایت و جدت ہے۔

جدت کے مقابلے میں جدیدیت روایت کی پاسداری کو اپنے لیے واجب نہیں گردانتی۔ جدت کو روایت سے انحراف کا حق فقط اس شرط پر دیا جاتا ہے کہ انحراف روایت فکری کے بجائے توسیع روایت پر منتج ہو۔ مگر جدیدیت اول تو روایت سے اس قسم کا کوئی معاہدہ نہیں کرتی۔ دوم اس کی نظر میں روایت سے زیادہ اہم وہ صورت حال ہے، جو خود فرد کو درپیش ہوتی ہے۔ لہذا جدیدیت کی نظر میں اس صورت حال کا تجربہ اور تجزیہ اولیت رکھتا ہے۔ یوں جدیدیت خود کو روایت سے منقطع کرنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتی۔ بلاشبہ یہ ایک بڑا چیلنج ہوتا ہے اور اس چیلنج کو قبول کرنے اور اس سے نمٹنے کا انحصار جدید فرد کی تخلیقی شخصیت اور انفرادی استعداد پر ہوتا ہے۔

یہاں سرسید کی جدیدیت اور کلاسیکی جدت کے مابین الاختیار کو بھی نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ کلاسیکی جدت کی رو سے حقیقت وجدانی ہے اور مابعد الطبعی اساس رکھتی ہے۔ اس حقیقت کو زاویے بدل بدل کر دیکھا جاسکتا اور ایک پھول کے مضمون کو سورنگ میں باندھا جاسکتا ہے، مگر اسے بے دخل کرنا اور اس کی جگہ نئی حقیقت کو رائج کرنا ممنوع ہے کہ یہ حقیقت مابعد الطبعی ہے، اور اسی بنا پر مقدس و محترم ہے۔ مگر سرسید کی جدیدیت نے حقیقت کی مابعد الطبعی اساس پر ضرب لگائی۔ طبعی اور مابعد الطبعی کے فرق کو پیش کیا اور اول الذکر کو بطور خاص اہمیت دی۔ اس عظیم اور دور رس فکری تبدیلی کی وجہ سے 'طبعی حقیقت' کو سمجھنے اور برتنے میں وہ آزادی بھی حاصل ہو گئی، جو پہلے بالعموم موجود نہیں تھی۔ بیسویں صدی میں جدیدیت کے جملہ مباحث (بلکہ دیگر مباحث بھی) میں فرد کی اس آزادی نے بنیادی کردار ادا کیا۔ آئندہ جدیدیت کے جس قدر مباحث اردو تنقید میں ہوئے یہ بالعموم تین زاویوں سے ہوئے: حقیقت کے طبعی تصور، حقیقت کے مابعد الطبعی تصور یا دونوں کے احتجاج کے حوالے سے۔ یعنی یا تو سرسید کی قائم کی گئی مذہب و معاشرت کی تفریق میں سے کسی ایک کو 'حقیقت کل' کا درجہ دیا گیا، نتیجتاً ایک کو قبول تو دوسری کو

رہ گیا گیا، یا دونوں کو ترکیب دینے پر زور دیا گیا۔ دیکھا جائے تو برصغیر میں آزاد خیالی، روایت پرستی، بنیاد پرستی کی تمام جدید تحریکوں کا منبع سرسید کے قائم کیے گئے مذکورہ امتیازات ہی ہیں۔



اردو ادب میں رومانوی تحریک (جس کا آغاز 1901 میں رسالہ 'مخزن' کی اشاعت سے ہوا) کو بالعموم سرسید تحریک کا رد عمل کہا جاتا ہے۔ "جذبہ و تخیل کی وہ رو جسے علی گڑھ تحریک نے (فحس عقلیت اور جامد اجتماعیت کی وجہ سے) روکنے کی کوشش کی تھی، سطح پر ابھرے بغیر نہ رہ سکی۔" "تہیوں بالواسطہ طور پر سرسید کی جدیدیت کو کلاسیکیت کے بخزلہ قرار دیا جاتا ہے کیونکہ 'رومانیت' (کلاسیکیت کی) اصول پرستی، عقلیت اور میان روی کے خلاف صاعقہ بردوش بغاوت ہے۔" "۳۲ حالانکہ سرسید کی جدیدیت نے کلاسیکی تمدنی روایت اور جدت پر کاری ضرب لگائی۔ یہ بات بڑی حد تک دہ سی گئی ہے کہ رومانیت کا جدیدیت سے گہرا تعلق ہے، اس جدیدیت سے جس کا آغاز سرسید نے کیا اور اس سے بھی جو مغرب میں رائج ہوئی۔ سرسید نے تمام کلاسیکی تمدنی پابندیوں سے آزاد ہو کر سوچنے کا رویہ پیدا کیا۔ رومانیت نے اسی آزادی کے چراغ سے انانیت کا چراغ جلا یا۔ یوں سرسید کی جدیدیت، رومانیت کی قوت بنی ہے۔ تاہم رومانیت نے اقادیت اور ساجیت سے صرف نظر کو اپنا مسلک قرار دیا۔ سرسید کی جدیدیت میں جس جگہ عقلیت تھی وہاں تخیل آخری کو رکھا۔

مغرب میں روسو کو رومانیت کا باوا آدم کہا جاتا ہے، اس کا یہ اقتباس دیکھیے:

"ہر وہ چیز جو مجھ سے باہر ہے، مجھے اس سے کوئی لگاؤ نہیں اور دنیا میں میرا کوئی مسایہ نہیں، کوئی بھائی نہیں۔ میں ایسا محسوس کرتا ہوں کہ کسی اور ستارے سے جہاں میں اس سے پیشتر تھا، مجھے یہاں پھینک دیا گیا ہے۔ مجھے اپنی انا (ego) کے سوا اور کسی چیز سے فرض نہیں۔" ۳۳

روسو نے یہاں اپنے سے باہر حقیقت سے بے زاری کا اظہار کیا ہے اور اپنی انا کو ہی اصل حقیقت اور صرف اسی کو اپنی پناہ گاہ تصور کیا ہے۔ جدیدیت اور وجودیت پر اسی نقطہ نظر کے اثرات واضح ہیں۔

پیش نظر رہے کہ رومانیت دو قسم کی ہے: فعال اور منفعل۔ فعال رومانیت باغیانہ اور نفی پسند ہوتی ہے، جب کہ منفعل رومانیت فراریت پسند ہوتی ہے۔ ایک میں شکست و ریخت اور

تعمیر نو کی جرات اور دوسری میں گریز، بے بسی، لہجائی، خود میں سستاؤ اور شکست خوردگی۔ تاہم یہ دونوں صورتیں سماج سے فرد کے انقطاع کی حالت میں پیدا ہوتی ہیں۔ جدیدیت پر فعال اور منفعل دونوں قسم کی رومانیت کے اثرات پڑے ہیں۔

اردو میں ہر چند رومانی طرز احساس کے حامل شاعر اور افسانہ نویس تو گزرے ہیں، مگر باقاعدہ رومانی نقادوں کی کمی ہے اور یہ کمی کھٹکتی ہے۔ گو محمد حسین آزاد، مہدی اکاوی، عبدالرحمن بجنوری، نیاز فتح پوری، عبدالماجد دریا آبادی، مجنوں گورکھپوری (جو بعد ازاں ترقی پسند ہو گئے) اور فراق گورکھپوری کے اسار رومانی تنقید نگاروں میں شمار ہوتے ہیں، مگر انہوں نے رومانیت کے اصولی مباحث سے زیادہ رومانی طرز فکر اور رومانی اسلوب کو اپنی تنقیدات میں اختیار کیا ہے۔ تاہم ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر انور سدید اور اب ڈاکٹر محمد خان اشرف نے رومانیت کے اصولی مباحث پر قابل قدر کام کیا ہے۔ ادھر شمس الرحمن قاروتی نے مغربی جدیدیت اور رومانیت کے ربط باہم پر تفصیل سے لکھا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ مغرب میں جدیدیت کا آغاز تب ہوا، جب مغرب میں تبدیلی اور سابق کی تنسیخ کا کلا شعوری اظہار ہوا اور یہ اظہار پہلی مرتبہ مغرب کے رومانی ادبا کے ہاں ہوا۔ رومانیت کے ذریعہ شاعر نے خود کو دوسروں سے اور سماج سے مختلف محسوس کیا اور یہ احساس تنہائی دروں، جی، انفرادی اور ذاتی اظہار میں الناک شدت پر منتج ہوا، شمس الرحمن قاروتی یہاں تک کہتے ہیں کہ:

”جس طرح جدید مغربی تنقید رومانی تحریک کی دین ہے، اسی طرح جدید مغربی

ادب بھی رومانی اصل ہے۔“ 10

کیا جدید اردو تنقید اور جدید اردو ادب کے بارے میں بھی اسی قسم کی رائے قائم کی جاسکتی ہے؟ یہ سوال تحقیق طلب ہے۔



سرسید کی طرح علامہ اقبال بھی باقاعدہ نقاد نہیں تھے، اس کے باوجود ان کے انکار نے اردو کی تنقیدی فکری جہت کو متاثر کیا۔ (ڈاکٹر وزیر آغا نے اقبال کی حقیقی عمل کی تصویر کو بطور خاص اہمیت دی ہے، مگر وہ ہمارے موجودہ موضوع سے غیر متعلق ہے) جدیدیت کے ضمن میں اقبال کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے سرسید کے برعکس ’ویسٹرنائزیشن‘ اور ’ماڈرنائزیشن‘ کے فرق کو ملحوظ رکھا۔ مغرب سے مرعوبیت کے بجائے مغرب سے استفادے پر زور دیا۔ مرعوبیت تقلید،

مطہیف اور غلامانہ ذہنیت ایسے ذہنی رجحانات کی نمود کرتی ہے اور بیرونی ثقافتی اثرات کو ایک ہیچ کے طور پر لیتی ہے۔ مگر استفادہ، تجزیے، گہرائی اور مکالمے کو فروغ دیتا ہے۔ استفادہ، تلاش و جستجو کی ایک داخلی، گہری طلب کا زائیدہ ہے، جو علم و بصیرت کے ضمن میں عرب و چین اور مشرق و مغرب کی تخصیص کو رد کرتا اور حکمت کو مومن کی گہم شدہ حیران قرار دیتا ہے، سو جہاں سے ملتی ہے، لے لیتا ہے۔ یوں اقبال نے دراصل جدیدیت کو 'ماڈرنٹی' کے معنوں میں لیا، جو زندگی کے تمام شعبوں کو نئے علمی اور تہذیبی تغیرات سے ہم آہنگ کرتی ہے۔

اقبال کا مشہور شعر ہے:

مشرق سے ہو بے زار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

گویا فطرت کا تقاضا تاریکی کو روشنی میں بدلنا ہے اور اس شعری رو سے روشنی ہر جگہ یکساں ہے۔ شاعرانہ حد تک یہ بات دل کو لگتی ہے مگر علم کی روشنی سے بہت سی تمدنی اقدار اور بعض علمی طریق ہائے کار وابستہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ روشنی علم و ہنر کے حصول میں ایک تجزیاتی نگاہ لا رہا ہر دئے کا رونا پڑتی ہے۔ اسی نگاہ کی عدم موجودگی ایک طرف معانی اور عصری اعتبارات سے صرف نظر کرتی ہے تو دوسری طرف بدیسی علوم سے وابستہ اقدار کو بھی در آمد کرنے کا کھلی اجازت دے دیتی ہے۔ اقبال کی جدیدیت اس تجزیاتی نگاہ کی موجودگی کو بنیادی اہمیت دیتی ہے۔ اقبال بیک وقت مغرب کے مداح اور نقاد ہیں اور مشرق یا روایت کے دشمن میں بھی اقبال کا یکساں رویہ ہے۔

اقبال کے ہاں (جدید) انسان کو مرد مومن کا نام دیا گیا ہے۔ مرد مومن وہ ہے جو اپنی خودی کی تکمیل کر لیتا ہے۔ یعنی جو خود آگاہ، رزم حق و باطل میں فولاد، احباب میں مرد ابرہہ، ستاروں سے آگے جہان دریافت کرنے والا، تغیر فطرت کے عظیم مقاصد سے سرشار، جلال و جمال کا مرقع ہے۔ یہاں اس سے بحث نہیں کہ اقبال نے مرد مومن کے جو اوصاف گنوائے، وہ کس حد تک نطشے کے فوق البشر سے ماخوذ تھے اور کہاں تک اسلامی تاریخ کے ہیروؤں سے لیے گئے۔ صرف یہ بتانا مقصود ہے کہ اقبال کے 'جدید انسان' میں خود آگاہی تو ہے، مگر وہ عیلمندی، السردگی، بے زاری نہیں ہے جو جدید ادب کے بیشتر کرداروں کی شخصیت کے اہم عناصر ہیں۔ اقبال کے ہاں روایت سے انقطاع کی جگہ روایت سے ارتباط ہے، مگر یہ ارتباط 'روایتی' ہرگز

نہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے اقبال کی جدیدیت کا خیال انگیز تجزیہ کیا ہے۔

”اقبال کی جدیدیت روایت سے انحراف نہیں، نہ مذہب کی مخالفت ہے۔ ہاں انہوں نے بتایا ہے کہ مذہب کے حقائق ثابتہ کے بیان کے لیے ہر زمانے کا اپنا علمی ماحول اور ہر زمانے کی اپنی زبان ہو کرتی ہے۔ موجودہ زمانے کا ماحول سائنسی علوم کا ماحول ہے اور اس زمانے کی زبان سائنسی زبان ہے۔ لہذا آج کے دور میں اقدار مطلقہ کی ہنگامہ دہمت یہی ہے کہ انہیں سائنسی علوم کی روشنی میں پیش کیا جائے۔“ 11

سید عبداللہ نے اقبال کی جس جدیدیت کو نمایاں کیا ہے، وہ اصلاً تطبیق ہے، جس کی بنیاد سرسید نے رکھی تھی کہ مذہبی حقائق کو نئے علمی ماحول کی زبان میں پیش کر کے دراصل اس ذہن کو واپس مذہب کی طرف لایا جائے جو نئے علمی ماحول کے زیر اثر مذہب کے سلسلے میں تفکیک میں مبتلا ہو کر مذہب سے دور ہو جاتا ہے۔ مگر اس طرز فکر میں ایک اہم علمباتی خطا کا بالعموم ادراک نہیں کیا جاتا۔ تطبیق و تجدید سے مہارت طرز فکر زبان کو محض ذریعہ اظہار سمجھتا ہے اور حقیقت کو مستقل اور مطلق قرار دیتا ہے۔ ہماری کلاسیکی تنقید بھی لفظ کو ظرف اور معنی کو مفرود قرار دیتی ہے، ظرف کی تبدیلی سے مفرود کی حیثیت پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جدید ترین لسانی تحقیقات (وٹنگھائٹن سے سوئٹزر اور بعد جدید مفکرین تک) سے یہ نکتہ روشن ہوا ہے کہ نہ صرف ہر شعبہ علم کی اپنی مخصوص زبان ہے جو اس علم کے قارئین اور متعلقین کے لیے ہی قابل فہم اور کارآمد ہے بلکہ زبان کے ساتھ اقدار بھی وابستہ ہوتی ہیں۔ چنانچہ یہ سمجھنا سادہ لوحی ہوگی کہ جب نئے سائنسی علوم کی زبان میں مذہبی حقائق کو بیان کیا جائے گا تو وہ حقائق، حقائق ثابتہ ہی رہیں گے۔ نئی علمی زبان سے وابستہ اقدار بھی مذہبی یا روایتی حقائق کا حصہ نہ بن جائیں گی۔ نیم روایت یا حقائق کو سائنسی زبان میں پیش کرتے ہوئے اس منطقی نتیجے کو کیونکر دہرایا جاسکتا ہے کہ سائنسی زبان کی اولیت اور اس کی عصری سوز و گشاد کو تسلیم کر لیا گیا ہے۔ یوں منطقی طور پر مذہب اور سائنس یا روایت اور جدیدیت کو بیک وقت ساتھ لے کر چلنا دشوار اور خطرے سے خالی نہیں ہوتا۔ اقبال مذہب اور روایت کو اس کی حقیقی شکل میں باقی رکھنا مگر نئے ذہن کے لیے اسے قابل قبول بھی بنانا چاہتے تھے۔ خطبات کے دیباچے میں وہ لکھتے ہیں کہ ”یہ مطالبہ کیا غلط ہے کہ مذہب کے متعلق ہمیں جس قسم کا علم حاصل ہوتا ہے اسے سائنس کی زبان میں سمجھا جائے۔“ مگر سائنس

اور مذہب کو بیک وقت اہمیت دینا ہرگز آسان نہیں تھا۔ اس ضمن میں ایک نظام مراتب قائم کرنا لازم تھا۔ اقبال نے جو نظام مراتب قائم کیا، اس میں برتری و اذیت مذہب، مابعد الطبیعی حقیقت اور روایت کو دی گئی، مگر جو فکری منہاج (تطبیق) اختیار کیا، اس میں اولیت سائنس، طبی حقیقت یا جدیدیت کو تھی۔



ہر چند اقبال نے روایت کو باندازہ لوہوں کرنے کی راہ دکھائی تھی اور بالواسطہ طور پر یہ باور کرانے کی کوشش کی تھی کہ روایت کے اندر ہی خود اپنی توسیع کے امکانات ہوتے ہیں (اقبال نے اپنے شعری اسلوب میں اس سے بطور خاص کام لیا تھا) اردو کے کلاسیکی ادب میں جدت کا مفہوم بھی یہی تھا، مگر اس روایت کی اساس مابعد الطبیعیات پر تھی جس پر مغربی تہذیب و علوم نے کاری ضرب لگائی تھی۔ سرسید کا جھکاؤ مابعد الطبیعیات سے زیادہ طبی اور معاشرتی حقائق کی طرف تھا اور اسی طرز فکر نے انگریزی حکومتی، تعلیمی، ثقافتی اداروں کی مدد سے ایک پوری نسل تیار کر دی تھی، جو مابعد الطبیعیات کے مقابلے میں طبی اور معاشرتی سچائیوں اور زمینی حقائق کو زیادہ اہمیت دیتی تھی اور بسا اوقات اسی کی اصل حقیقت سمجھتی تھی۔ قدیم شعری اور لکری روایت سے بغاوت کی ایک وجہ خود قدیم روایت کا تجزیہ بھی تھا۔ اس تجزیے نے یہ بات بھائی تھی کہ اردو کی ادبی روایت دراصل مجھی روایت کی تقلید تھی اور اس مجھی روایت کی، جو خود انحطاط پذیر تھی۔ مقامی اور زمینی روایت کو نظر انداز کرنے کی طرف امداد امام اثر نے اشارہ کیا تھا اور ادب میں مقامی اور ثقافتی عناصر کی موجودگی اور ضرورت پر محمد حسین آزاد نے زور دیا تھا۔ ان سب عناصر نے مل کر نئے تنقیدی شعور کو اس جسارت پر آمادہ کیا کہ وہ روایت سے انحراف کر سکے۔ اس تنقیدی شعور کی نمائندگی ادبا کے دو گروہوں نے کی۔ ایک گروہ ترقی پسندوں پر مشتمل تھا اور دوسرے گروہ میں میراجی، تصدق حسین خاں، نام راشد اور حلقہ اربابِ ذوق سے وابستہ دوسرے شعرا تھے۔ یہ دونوں گروہ جدید تھے۔ مگر دونوں کی جدیدیت ہا ہم متضاد بھی تھی۔ یعنی دونوں میں بعض معاملات میں اشتراک بھی موجود تھا اور بعض بنیادی باتوں پر اختلافات بھی تھے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے دونوں کی جدیدیت کے مشترک عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

”ترقی پسند اور جدید ادب کے درمیان سب سے پہلی قدر مشترک یہی ہے کہ دونوں اضافیت کے قائل ہیں، وہ انداز کے ابدی اور حقیقی ہونے کے قائل

نہیں۔ دوسری اہم قدر یہ ہے کہ دونوں اپنے دور کے سماج یا عصری زندگی کی طرف کوئی نہ کوئی رویہ متعین کرنے پر زور دیتے ہیں۔ رویہ نظریے کے مترادف نہیں ہے۔ رویہ اپنی identity کی تلاش ہے۔ کیا ہم اپنے سماج کے اجڑے میں گم ہو جانے کو پسند ہیں؟ اس انجود میں جو صرف سانس لینے، روزی کمانے اور عام مروجہ لاٹکے کے کپڑے پہننے اور زندگی گزارنے میں مر جاتے ہیں۔ یا ہم اس زندگی میں کوئی معنویت ڈھونڈنا چاہتے ہیں اور اس معنویت سے نہ صرف اپنی زندگی کا عرفان پالنے کے خواہش مند ہیں بلکہ دوسروں تک بھی اپنی اس نئی دریافت یا عرفان کی چنگاری پہنچا دینے کے متعلق ہیں۔“ 12

ڈاکٹر محمد حسن کی یہ بات تو درست ہے کہ ترقی پسند اور جدیدیت پسند دونوں اقدار کے اضافی اور غیر حتمی ہونے میں یقین رکھتے ہیں، اور اسی بنا پر دونوں روایت سے انحراف کرتے اور نئی باتیں اور نئے موضوعات دریافت کرنے میں دلچسپی لیتے ہیں۔ مگر ڈاکٹر محمد حسن کی اس بات سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا کہ ترقی پسند اور جدید ادب سماجی اور عصری زندگی کی طرف جس رویے کو متعین کرنے پر زور دیتے ہیں، وہ نظریے کے مترادف نہیں ہے۔ جدید ادب کے سلسلے میں تو یہ بات برحق ہے۔ ان کا بڑا عقلی سروکار اپنی ذات کی شناخت ہے، چونکہ ذات غیر متعین اور پراسرار ہے، اس لیے اسے گرفت میں لینے کے لیے نظریے کے بجائے رویہ درکار ہوتا ہے مگر ترقی پسندی کا انحصار ہی نظریے پر ہے۔ ترقی پسندوں کے خیال میں بغیر نظریے کے عصری سماجی زندگی کا نہ تو فہم حاصل کیا جاسکتا ہے اور نہ کوئی لائحہ عمل متعین کیا جاسکتا ہے۔ نظریے کے انتخاب میں بھی ادیب کو آزادی کا حق نہیں دیا گیا، بلکہ ایک متعین نظریے یا کسی نظریے کو قبول کرنے پر اصرار کیا گیا۔ جدیدیت سے ترقی پسندی کے اختلاف کی بڑی وجہ بھی یہی تھی۔

میراجی نے اپنے مضمون ’نئی شاعری کی بنیادیں‘ میں لکھا ہے:

”بہادت اور انسانیت کے لیے اپنی ذمہ داریوں کے احساس کی بنا پر تھی۔“ 13

راشد کی جدیدیت میں ترقی پسندی کے عناصر شامل ہیں۔ تاہم انھوں نے روایت کا جو مفہوم مرتب کیا ہے وہ ترقی پسندوں سے زیادہ جدیدیت پسندوں کی بنیادی فکر کے قریب ہے۔ ”اردو شاعری میں روایت کا مطلب تھا مشترکہ سہل، مشترکہ حکایتیں، محبت کا ایک مقررہ معیاری رویہ، بندھا کا اسلوب اور زندگی اور اس کے تعلقات کے بارے میں مکمل اجنبیت۔ ان (جدید)

شاعروں نے اپنے انفرادی انداز پر زور دیا۔“ 16 روایت کے اسی تصور کی تہ میں مولانا حالی کے خیالات صبح کی صورت نکھرے ہوئے ہیں۔ حالی ہی نے مقدمے میں قدما کی شاعری کے بندھے کچے موضوعات اور اسالیب کی نشاندہی کی اور ان کے سلسلے میں بے زاری کا رویہ پیدا کیا تھا۔

دیکھا جائے تو 1930 کی نسل (جس نے حلقہ ارباب ذوق کو پالموم اپنا پلیٹ فارم بنایا) کی جدیدیت کے دو اہم عناصر تھے۔ روایت، قدیم شعری اسالیب، پرانی ہیئتوں، فکر و نظر کے بنے بنائے سانچوں کے خلاف بغاوت و آزادی اور اپنی انفرادیت کا اثبات جو پہلے عنصر کا منطقی نتیجہ تھا۔ تذبذب، بے بسی اور سہاروں کی جستجو انہی دو عناصر کے ضمیر جات تھے۔ تاہم واضح رہے کہ یہ بے بسی وجودی نہیں تھی۔ ابھی اردو کی جدیدیت میں وجودیت شامل نہیں ہوئی تھی۔ تاہم وجودی نظریات کی قبولیت کی راہ ہموار ضرور ہو رہی تھی۔ وجودیت کے اثرات 1960 کی جدیدیت میں آئے۔ جس نقل کی جدیدیت زیر مطالعہ ہے، اس کی بے بسی دراصل روایت (قدیم اسلوبی، ہمکنی اور فکری سانچوں کے معنوں میں) سے الگ ہونے کا نتیجہ ہے۔ مگر یہ ساج سے علیحدگی نہیں ہے۔ یہ ’علیحدگی‘ ان معنوں میں ہے کہ اب شاعر کے پاس ساج کو کھنسنے اور برتنے کے ’فارمولے‘ نہیں ہیں۔ پرانے اور مروج ادبی نصب العینوں کو از کار رفتہ قرار دے کر مسترد کیا جا چکا ہے۔“ (جدید شاعر نے مقررہ نظریوں، خانوں، فارمولوں اور لغزوں سے دامن چھڑا لیا ہے... اس نے لکیروں اور پلوں کو توڑ دیا ہے۔ زندگی کے ناپید اکناہر سمندر میں داخل ہو گیا ہے۔ وہ زندگی کی وحدت کو اپنی تمام وسعتوں کے ساتھ دیکھنا، برتنا اور سمجھنا چاہتا ہے۔ وہ لفی اور اثبات کا کوئی بنانا یا سانچہ اپنے پاس نہیں رکھتا۔ وہ خود اپنے حواس، اپنے تجربے اور اپنے ادراک سے زندگی کی ماہیت اور حقیقت کو دریافت کرنا چاہتا ہے، چونکہ سارے سہارے مہمن چکے ہیں، اس لیے زندگی کا کرب اسے اکیلے جھیلنا ہے۔“ 17



اب تک جس ’جدیدیت‘ کا ذکر ہوا ہے، وہ اصل میں ایک رویہ اور فنی میلان ہے، جو پرانے اور نئے کے مقابل آنے کے ضمن میں اختیار کیا جاتا ہے۔ چونکہ نیا اور پرانا جب آنے سے سامنے آتے ہیں تو دونوں میں تصادم ناگزیر ہوتا ہے۔ نیا اپنے جوش و خروش اور نئی نسل میں اپنی مقبولیت کے زور سے پرانے کو پسپائی پر مجبور کرتا ہے اور پرانا یا تو نئے کے مطابق خود کو ڈھالنے پر آمادگی ظاہر کرتا ہے یا نئے کے بطلان میں سرگرم ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید رویہ

ہنے کے استحکام و نفاذ اور پرانے کی تجدید سے عبارت ہوتا ہے۔ ہمارے ہاں علی گڑھ تحریک سے لے کر ترقی پسند تحریک اور حلقہٴ ارباب ذوق تک اسی جدید رویے کو اختیار کیا گیا۔ ترقی پسند تحریک نے مارکسی اور سائنسی نظریات کو جدید سمجھ کر قبول کیا اور حلقہٴ ارباب ذوق سے وابستہ ناقدین نے نفسیاتی، باطنی اور ثقافتی علوم کے انجمن کو جدید رویہ گردانا۔ مگر 1960 کی دہائی میں خود جدیدیت معرض بحث میں آئی۔ جدیدیت کیا، کیوں، کب اور کیونکر؟ اس نوع کے سوالات پر بحث و تحقیق شروع ہوئی۔ جدیدیت کے ان نظری مباحث سے بالعموم یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ اردو میں جدیدیت کا آغاز 1960 کی دہائی ہے۔ شاید اس لیے کہ اسی زمانے میں علامتی اور تجریدی افسانے لکھنے جانے لگے تھے۔ سماجی حقیقت نگاری اور نثری واقعیت کے خلاف رد عمل ظاہر کیا گیا تھا اور اسی زمانے میں ہی لسانی تفکیمات کا غلطہ بلند ہوا تھا۔ اردو میں عموماً جدیدیت سے مراد علامتی اور تجریدی افسانہ اور وہ 'جدید' شاعری لی جاتی ہے، جس نے مروج اور مالوس اسلوب کی توڑ پھوڑ میں خصوصی سرگرمی دکھائی۔ مگر یہ بات نظر انداز کر دی جاتی ہے کہ شاعری کے ضمن میں جدیدیت کا سابقہ میراجی کے زمانے میں ہی استعمال ہونے لگا تھا اور شاعری کے فہم و تجزیہ میں جدیدیت نفسیاتی، جمالیاتی اور ثقافتی نظریات کو بروئے کار لایا جانے لگا تھا۔ تصنیف کو مصنف اور عصر سے الگ کر کے، ایک خود کفیل اکائی کے طور پر دیکھا جانے لگا تھا۔ اس غلط بحث کا باعث یہ ہے کہ عام طور پر اس بات سے صرف نظر کیا گیا ہے کہ جدیدیت کی دراصل تین صورتیں ہیں: 'میر جدیدیت' (modernity)، 'جمالیاتی جدیدیت' (modernism) اور 'تجدید کاری' (modernization)۔ میر جدیدیت ثقافتی، فکری، سیاسی، معاشی غرض اجتماعی زندگی کے تمام اداروں کو محیط ہوتی ہے۔ عقلیت، سائنس، انسان دوستی اور ترقی اسی کے اہم عناصر ہوتے ہیں۔ جمالیاتی جدیدیت کا تعلق فنون لطیفہ سے ہوتا ہے۔ یہ ہر چیز 'ماڈرنسٹی' کے بلن سے پھوٹی ہے، مگر اس کے مخصوص اور قابل اختیار اوصاف بھی ہوتے ہیں جب کہ تجدید کاری ہر نئی تبدیلی سے ہم آہنگ ہونے اور اپنے عصر (بالخصوص مٹی ٹیکنالوجی اور ایجادات) کا ساتھ دینے سے عبارت ہے۔ تجدید کاری میں بالعموم ایک خاص قسم کی سطحیت، تقلید اور فوری اثر پذیری ہوتی ہے۔ جدیدیت کی یہ تین صورتیں بیک وقت بھی کارفرما ہو سکتی ہیں۔ تاہم تجدید کاری ہر زمانے میں ہوئی ہے اور اسے ایک مستقل ذہنی رویے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جب کہ ماڈرنسٹی اور ماڈرنزم کا تعلق مخصوص زمانی فضا اور مکانی صورت حال سے ہوتا ہے۔ مغرب میں ماڈرنسٹی

۱۸ ویں صدی کے وسط میں روشن خیالی کی تحریک کے ساتھ شروع ہوئی اور ماڈرنزم بیسویں صدی کی ابتدا میں۔ ہمارے ہاں ماڈرنٹی (نہایت محدود معنوں میں) مرید تحریک سے شروع ہوئی۔ ترقی پسند تحریک کا رشتہ بھی ماڈرنزم سے کم اور ماڈرنٹی سے زیادہ ہے۔ اردو میں ماڈرنزم کے اولین شواہد ہمیں میراجی اور حلقہ ارباب ذوق کی تحریک میں نظر آتے ہیں مگر اس کا بھرپور اظہار ۱۹۶۰ کی دہائی میں ہوتا ہے۔* ہر چند ہمارے ہاں جدیدیت مغرب سے آئی مگر مغرب میں یہ زمانہ جدیدیت کے خاتمے اور ساختیات (اور ہائی ماڈرنزم) کے آغاز کا ہے۔ ہمارے ہاں بیشتر مغربی تحریکیں اور نظریات اس وقت متعارف ہوئے جب مغرب میں ان کی جگہ دوسری تحریکیں یا نظریات لے چکے تھے۔ بعض لوگوں نے اسی بنا پر مغربی نظریات کی اردو میں درآمد کو بے وقت کی راہگی سے تعبیر کیا ہے۔ نیز یہ رائے بھی غلط ہے کہ اس طرح ہمارے ہاں سطح شدہ مغربی نظریات ہی پہنچے ہیں۔ یہ بات کسی حد تک درست بھی ہے، مگر یہ امر بھی پیش نظر رہنا چاہیے کہ ہر نظریے کے جڑ پکڑنے کا مخصوص 'موسم' ہوتا ہے۔ یعنی مخصوص حالات میں ہی مخصوص نظریے اور تحریکیں فروغ پاتی ہیں۔ خود مغرب کے مائیک میں جدیدیت آگے پیچھے رائج ہوئی۔ تاہم اس اعتراف میں تاثر نہیں ہونا چاہیے کہ اہل مغرب کی فکری اور ثقافتی تہذیبوں کی رفتار ہماری ذہنی اور ثقافتی تہذیبوں کی رفتار سے خاصی تیز ہے۔ اس لیے بھی ہمارے ہاں نئے فکری اور جمالیاتی رویے نسبتاً تاخیر سے شروع ہوتے اور رواج پاتے ہیں۔



اردو میں ماڈرنزم کے مباحث کئی سطحوں پر اور کئی زاویوں سے ہوئے۔ جدیدیت کی تعریف اور اس کی فکری حدود متعین کرنے کی سعی ہوئی، اس ضمن میں زاویہ ہائے نظر کے

* اردو کے بعض ناقدین نے جدیدیت کے مفہوم کے تعین میں ماڈرنٹی اور ماڈرنزم کے فرق کو ملحوظ رکھا ہے۔ بالخصوص آل احمد سرور اور شمس ادمظفر نے۔ مگر انہوں نے اس ضمن میں ان کی آراء سرسری اور سطحی ہیں اور باہم تضاد میں بھی ہیں۔ مثلاً آل احمد سرور نے ماڈرنٹی کو جدیدیت اور ماڈرنزم کو جدت پرستی قرار دیا ہے۔ جدت پرستی (ماڈرنزم) کو فیشن کہا اور ناپسندیدہ سمجھا ہے۔ جب کہ ماڈرنٹی (جدیدیت) کی ضرورت اور نقادیت کا اقرار کیا ہے (مجموعہ تحقیقات، ص ۹۱۲)۔ جب کہ شمس ادمظفر نے ماڈرنٹی کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ ہر دور اور ہر زمانے میں ہوئی ہے اور اسے جدت سے تعبیر کیا ہے، جب کہ ماڈرنزم سے مراد انہوں نے جدت طرز کی نہیں بلکہ بالکل نیا فکری خیال اور بالکل نیا طرز اظہار لیا ہے، جو روایت اور قدامت سے بغاوت کرتا ہے (مدخل، ص ۱۳۶-۱۳۷)۔ تنقیدی اصطلاحات کے مفہوم کے تعین کی سنجیدہ کوششیں ہمارے ہاں کم ہوئی ہیں۔

اختلافات بھی کھل کر سامنے آئے، جدیدیت کے زمانی تقصین کی کوششیں ہوئیں اور یہاں بھی اتفاق رائے موجود نہیں تھا، جدیدیت کو رد کرنے کی کوشش ہوئی، کہیں جزوی اور کہیں کلی۔ یوں دیکھیں تو جدیدیت مخالفین 'قوم' کے بجائے 'گروہ' کی صورت تھے۔ یعنی نہ جدیدیت پسند ایک قوم کی مانند یکساں اور واحد نقطہ نظر رکھتے تھے اور نہ جدیدیت مخالفین کسی ایک آئیڈیالوجی کے حامل تھے۔ دونوں گروہوں میں 'گروہی اختلافات' ہیں۔ مثلاً جدیدیت پسندوں میں بیک وقت خالص مادیت، روحانیت، ارضیت و ثقافت اور لسانی تشکیلات کے علمبردار شامل ہیں اور جدیدیت مخالف گروہ میں ترقی پسند اور روایت پسند جمع ہیں۔ روایت پسندوں میں بھی ایک گروہ جدیدیت کا یکسر مخالف اور دوسرا جدیدیت اور روایت کے احتزاج کا حامی ہے۔ اب اس اجمال کی تفصیل۔

مختلف لوگوں نے جدیدیت کی 'شعریات' یا اس کے بنیادی موقف کو مختلف زاویوں سے سمجھا ہے۔ مثلاً وزیر آغا کے خیال میں:

”جدیدیت ہمیشہ تخریب اور قبیر کے علم پر جنم لیتی ہے۔ اس لیے جہاں ایک طرف یہ ٹوٹ پھوٹ اور انتشار کے جملہ مراحل کی نشاندہی کرتی ہے، وہاں اس 'بے پیکر' کے ابھرنے کا سفر بھی دکھاتی ہے، جو قدیم کے لیے سے برآمد ہو رہا ہوتا ہے۔۔۔ جدیدیت صرف اسی وقت نمودار ہوتی ہے جب فکری خاک ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں سلسلہ اقدار اور آداب ریزہ ریزہ ہونے لگتے ہیں اور اقدار و آداب کی ایک نئی کہیپ وجود میں آنے کے لیے بے قرار ہوتی ہے۔“ 18

وزیر آغا نے جدیدیت کو ایک ایسے 'اصول' کے طور پر پیش کیا ہے، جسے تاریخ کے اقدار میں نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ جب قدیم اقدار و روایات اپنی افادیت اور عصری سوز و نیت کھود جاتی ہیں تو جدیدیت کے ظہور کا امکان روشن ہو جاتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ قدیم کی عدم افادیت کا شعور خود قدیم کے اندر سے از خود نہیں پھوٹتا۔ یہ شعور اسی لمحے بیدار ہوتا ہے، جب نئے علمی انکشافات سے قدیم کا سامنا ہوتا ہے۔ ”یوں جدیدیت ہر اس زمانے میں جنم لیتی ہے، جو علمی انکشافات کے اعتبار سے انقلاب آفریں اور روایات و رسوم کی سنگلاخی کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔“ 19 گویا جدیدیت ایک طرف وہ نیا طرز احساس ہے، جو نئی علمی دریافتوں سے

مرتب ہوا ہے اور جس نے قدیم پر اس کی رجعت پسندی کو روشن کیا ہے۔ دوسری طرف وہ کشاکش بھی ہے جو نئے اور پرانے کے مقابل آنے اور ہا ہم تصادم ہونے سے وجود میں آتی ہے۔ وزیر آغا جب جدیدیت کو طبعی انکشافات کی انقلاب آفرینی اور روایات و رسوم کی سنگ نیت سے منسوب کرتے ہیں تو ان کے پیش نظر بالعموم برصغیر کا تاریخی ثقافتی منظر نامہ ہوتا ہے، جو آریاؤں، مسلمانوں اور انگریزوں کی یلغار کی زد پر آتا رہا ہے۔ انھوں نے مقامی اور بیرونی ثقافتی آمیزش و آمیزش کو زمینی اور آسمانی عناصر کے تصادم سے بھی تعبیر کیا ہے اور اہم بات یہ ہے کہ انھوں نے آسمانی ثقافتی عناصر کو بالوئی اہمیت اور مقامی اور زمینی عناصر کو اولیت دی ہے۔ یوں ان کے ہاں جدیدیت مغربی خیالات و اقدار کا طیشن یا تقلید محض نہیں، وہ طرز احساس ہے جو مقامی تہذیب اور بیرونی ثقافت کی رزم آرائی (یعنی انتشار اور لوٹ پھوٹ) کے بعد جنم لیتا ہے اور اسی طرز احساس پر مقامی ثقافتی اثرات حاوی ہوتے ہیں۔ یوں وزیر آغا کے 'جدیدیت' کا فکری رشتہ مودانا محمد حسین آزاد اور میراجی کی 'جدیدیت' سے ہے۔ تاہم جس طور وزیر آغا نے ادب میں ثقافت کے عمل و عمل کو تصدیق کی شکل میں پیش کیا اور اسے اپنے مضامین اور 'اوراق' کے ذریعے تحریک کی صورت دی ہے، وہ اپنی مثال آپ ہے۔ وزیر آغا کی جدیدیت کے اس تصور کو 'مکانی' کہا جاسکتا ہے اور اسے ایک عمومی اصول قرار دیا جاسکتا ہے۔ تاہم انھوں نے جدیدیت کی 'زمانیت' پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

زمانی تصور کی رو سے جدیدیت ایک ہمہ گیر ادبی تحریک ہے، جس کا آغاز حالی سے ہوا۔ جب قدیم اسلوب اور رویوں سے آزادی حاصل کی گئی۔ جدیدیت کی اس تحریک میں شدت اقبال کے ہاں پیدا ہوئی۔ وزیر آغا نے جدیدیت اور اس سے حاصل ہونے والی آزادی کی پانچ سطحوں کو نشان زد کیا ہے۔ 20 پہلی سطح سیاسی آزادی کی ہے، جس کا زمانہ دورانیہ 1930 تا 1947 ہے۔ سیاسی آزادی سے سماجی آزادی بھی جڑی ہے، جسے 1935 میں شروع ہونے والی ترقی پسند تحریک سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ اسی آزادی کی تیسری صورت فرد کی آزادی کی ہے، جس کے تحت فرد نے بہت سے سماجی اور نفسیاتی تعصبات اور رسم و رواج کی بندشوں سے نجات پانے کی کوشش کی اور یہ نتیجہ تھا جدید مغربی علوم کے مطالعے کا۔ سماجی اور نفسیاتی تعصبات سے مراد وہ اجتماعی ردیے تھے جنھوں نے اصلاحی تحریکوں کی زیر اثر فرد کے جلی نقضوں کو دبانے پر زور دیا تھا۔ وزیر آغا کے خیال میں فرد کی اس آزادی کے بعد ہی 'اندز' کی سیاحت کا میلان

اجراء، جس کا اظہار میراجی اور حلقہ ادبیاتِ ذوق کے بعض شعرا کے ہاں ابھرا۔ جدیدیت کی آزادی کی دوسری سطح ثقافتی جڑوں کی تلاش ہے، جو وطن کی آزادی کے بعد شروع ہوئی۔ جدیدیت کی تیسری سطح بیسویں صدی کی میکانیکی زندگی اور مشین کی معیت میں رہتے ہوئے فرد کی تنہائی اور بے بسی کو اجاگر کرنے کی کاوش تھی (جب وجودیت کا فلسفہ شامل جدیدیت ہوا)۔ جدیدیت کی چوتھی سطح زبان کی توسیع اور فنی زبان کو شعری سطح پر از سر نو خلق کرنے کا میلان ہے۔ وزیر آغا اس میلان کو کسی ایک دور سے نہیں، پوری جدیدیت کی تحریک میں خوشبو کی طرح بسا ہوا دیکھتے ہیں اور جدیدیت کی آخری سطح روحانی تعمیر نو کی ہے۔ نئے انسان کا ظہور، جس کے خدو خال ابھی واضح نہیں ہیں۔“ 21

گوپلی چند نارنگ نے بھی جدیدیت کے ذہنی تصور پر بطور خاص توجہ دی ہے۔ گوپلی چند نارنگ نے 1960 کی دہائی میں سامنے آنے والی جدیدیت کی توجیح، جواز اور پس منظر پر جم کر لکھا ہے اور ٹمس الزمن فاروقی کی طرح ہی وہ جدیدیت کے دفاعی محاذ پر ڈٹے رہے ہیں۔

گوپلی چند نارنگ کے خیال میں جدیدیت کے اہم عناصر alienation تنہائی، بے دلی، بے بسی وغیرہ ہیں۔ جدیدیت کے اس تصور سے ترقی پسندوں کی جنگ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ ترقی پسندوں کا ایک اعتراض تفصیلی اعتراضات آگے آئیں گے) یہ تھا کہ یہ سب مغرب کی نقالی میں ہوا ہے، مگر گوپلی چند نارنگ کا خیال ہے کہ ترقی پسندوں کو یہ اس لیے نقالی دکھائی دیتی ہے کہ وہ ادب کے سماجی، مقصدی اور خارجی پہلو پر زور دیتے ہیں اور فرد اور اس کے باطن کو نظر انداز کرتے ہیں۔ یوں ترقی پسندوں کا اعتراض کوئی علمی اعتراض نہیں بلکہ ایک مخصوص زاویہ نظر کی جبریت کا شکار ہونے کا نتیجہ ہے۔ گوپلی چند نارنگ جدیدیت کا جواز یہ پیش کرتے ہیں:

”اس دور میں زندگی کی معنویت کی تلاش اور وجود کی غرض و قایت کو سمجھنا
 ہاشور انسان کا سب سے بڑا مسئلہ بن گیا ہے۔۔۔ منہجی یکسانیت کے اس دور
 میں فرد اپنی شخصیت کے احساس سے محروم ہو گیا ہے اور اس کے وجود کی
 معنویت اس کے لیے سب سے بڑا سوال بن گیا ہے۔“ 22

ظاہر ہے اس تصور جدیدیت پر وجودی فلسفے کے گہرے اثرات ہیں اور وجودی فلسفہ مغربی ہے۔ یوں ترقی پسندوں کا اعتراض درست نظر آتا ہے کہ جدیدیت مغرب کی نقالی ہے،

مگر گوئی چند نارنگ جدیدیت کے دفاع میں دو دلیلیں لاتے ہیں اول یہ کہ شہری تمدن کی سطح پر ساری دنیا ایک ہو چکی ہے اور جدید انسان کے مسائل ہر جگہ یکساں ہیں۔ دوم آزادی سے پہلے ادب کے خارجی یعنی مقصدی پہلو پر اصرار تھا اور آزادی کے بعد اس کے رد عمل میں داخلی، باطنی اور شخصی لے بلند ہونے لگی۔ 23 ادب کے خارجی پہلو پر اصرار نے غیر تخلیقی نوعیت کی اشتہاریت اور خطابت کو جنم دیا تھا اور اس کے رد عمل کے طور پر لفظ کی معنیاتی کائنات، اس کے جہہ درجہ رشتوں، علامتی، تجریدی اور تمثیلی پہلوؤں اور منطقی معنی سے قطع نظر معنی کے معنی اور ان کے معنیاتی انسلالات کے تخلیقی امکانات کی جستجو ہونے لگی۔ 24 اس طرح جدید ادب حقیقت نگاری کی روایت کے رد عمل میں اور جدیدیت ترقی پسندی کے رد عمل میں رونما ہوئی، مگر شہزاد منظر کا خیال ہے کہ اردو میں 1960 میں جدیدیت کی تحریک اس لیے مقبول ہوئی کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد اشتراکیت کی تحریک رفتہ رفتہ زوال پذیر ہونے لگی، بالخصوص انسان کی موت کے بعد دل دہلا دینے والے انکشافات ہوئے، انہوں نے اشتراکی تحریک کو سخت نقصان پہنچایا اور اس تحریک کے وابستگان اور ہمدردوں (جس میں خود شہزاد منظر بھی شامل تھے) کو مایوس کیا۔ یوں ترقی پسند تحریک کے زوال سے جو جگہ خالی ہوئی، اسے جدیدیت نے پُر کیا۔ 25 گویا جب ترقی پسند تحریک نے اسٹیج خالی کیا تو جدیدیت کو قدم بھانے اور اپنی کارکردگی دکھانے کا موقع ملا۔ اگر یہی بات درست ہے تو پھر ساٹھ اور ستر کی دہائیوں میں جدیدیت اور ترقی پسندی کے درمیان (بالخصوص ہندوستان میں) ہونے والے مجاہدے کا کیا جواز ہے؟

شمس الرحمن فاروقی ہندوستان میں جدیدیت سے وابستہ اہم ترین نقاد ہیں اور وہ تاحال اس وابستگی کو برقرار رکھے ہوئے ہیں۔ ان کے خیال میں جدیدیت کا سب سے اہم عنصر فرد کا سماج سے اور روایت سے انقطاع ہے۔ اس انقطاع کی بنیاد رومانیت نے رکھی۔ یوں جدیدیت ان کی نظر میں کوئی نئی تحریک نہیں۔ بلکہ رومانیت کا احیا ہے۔ جدیدیت میں رومانیت کے علاوہ جو عناصر شامل ہوئے وہ دو ہیں۔ ایک مکمل اور دو آدھے آدمے۔ 26 پہلی جنگ عظیم کو وہ آدھا عنصر قرار دیتے ہیں کہ اس کا اثر عالمی ادب پر کچھ زیادہ نہیں پڑا، کیونکہ صنعتی انقلاب کا عمل انسانوں کو بہت پہلے سے عالمی جنگ کی تباہ کاری اور انتشار کے لیے آمادہ کر چکا تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد بے چارگی اور بے مائستگی کا احساس شدید ضرور ہوا، پیدا نہیں ہوا۔ دوسرا آدھا عنصر اس کے خیال میں وجودیت ہے، جس نے جدیدیت کی تعمیر میں حصہ لیا۔ عجیب بات یہ ہے کہ

فاروقی جدیدیت میں شامل جس سالم عنصر کو شامل کرتے ہیں وہ فریڈ ہے جس کے اثر کو وہ نیوٹن کے اثر کے مماثل قرار دیتے ہیں۔ اسی کے اثر سے سرریلیزم، دواہیت، تاثیریت ایسی تحریکیں پیدا ہوئیں۔ نیز فرائیڈ کے اثر سے ہی ادب میں نئے موضوعات اور نئی ہیئتیں متعارف ہوئیں۔ جدیدیت میں جوالم پذیر پیدا ہوئی، اسے فاروقی دوسری جنگ عظیم سے منسوب کرتے ہیں۔

مفسر الرحمن فاروقی نے جدیدیت کے غد و خال کی نشاندہی میں غیر معمولی علم و فہم کا مظاہرہ کیا ہے اور جن علمی اور تاریخی واقعات کو جدیدیت کے تشکیلی اجزا میں شمار کیا ہے، ان سے انکار مشکل ہے مگر انھوں نے ان کے جس تناسب کا ذکر کیا ہے اس سے اتفاق بھی مشکل ہے۔ مثلاً وجودیت کو انھوں نے آدھا عنصر قرار دیا ہے، جب کہ یہ سالم و غالب عنصر ہے۔ جدیدیت کو واضح کرنے کے لیے وجودیت کے بعض اہم نکات کی نشاندہی ضروری ہے کہ 1960 کے بعد کی جدیدیت پر اس فلسفے کے اثرات شاید سب سے زیادہ ہیں۔

وجودیت (existentialism) فلسفہ ہے، مگر فلسفہ طرازی، نظریاتی سوچاکیوں اور مابعد الطبیعیاتی فکر آفرینیوں کو مسترد کرتی ہے۔ وجودی فلسفہ خالص علمی، نظری، جھلپاتی اور اخلاقی مسئلے سے بھی تعرض نہیں کرتا۔ گویا یہ ایک ایسا فلسفہ ہے جو فلسفے کی پوری روایت کو منہدم کرتا ہے، اس لیے نہیں کہ وہ فلسفے کی سمت کو بدنام یا فلسفے کی نئی بنیاد رکھنا چاہتا ہے، کیونکہ اس بات کا مطلب فلسفیانہ مسائل کو اسی از سر نو مرتب کرنا ہے، جب کہ وجودیت ان تمام تصوراتی اور نظری مباحث سے خود کو آزاد رکھنے کی کوشش کرتی ہے، جو انسان کو وجود (being) سے منقطع یا مادرا کرتے ہیں۔ وجودیت کا محور وجود ہے، جب کہ اس قبل کے فلسفے جو ہر کو اہمیت دیتے ہیں اور وجود کو اس کے مطابق ڈھل جانے کی تعلیم و ترغیب دیتے ہیں مگر وجودیت فلسفہ وجود ہے:

Existentialism... is a philosophy of being, a philosophy of attestation and acceptance, and a refusal of the attempt to rationalize and to think being." 27

وجودیت کی دلچسپی وجود، being یا existence سے ہے، مگر یہ وجود کے بارے میں تصورات وضع کرنے کے بجائے اسے تجربہ کرنا چاہتی ہے۔ اور وجود کا تجربہ فرد، زندہ فرد کرتا ہے۔ لہذا نہ صرف وہ اہم ہے بلکہ وہی کچھ اہم اور حقیقی ہے، جو یہ فرد تجربہ کرتا ہے۔ لہذا اس کے لیے ماضی کوئی معنی نہیں رکھتا اور نہ کسی دوسرے کا کوئی تجربہ کوئی اہمیت رکھتا ہے۔ وجودیت گو کسی مخصوص فرد، تخلیق کار یا عام آدمی، دانشور یا سیاست دان وغیرہ کا تصور نہیں رکھتی، تاہم یہ اس فرد

کو اہمیت ضرور دیتی ہے، جسے اپنی اصل کو سمجھنے اور تجربہ کرنے میں دلچسپی ہے۔ دوسرے لفظوں میں وجودی فرد وہ ہے، جو نہ صرف اپنے وجود کا ادراک کر سکتا ہے بلکہ اس وجود کے گرداگرد موجود دھند کا پردہ بھی چاک کر سکتا ہے اور جب یہ پردہ چاک ہوتا ہے تو اسے مٹکی (nausea)، اکٹاہٹ (ennui)، دہشت (dread) اور Joy کے تجربات ہوتے ہیں۔

وجودیت جس being کی بات کرتی ہے، اس سے مراد خود فرد، اس کا تاریخی وجود اور دنیا ہے۔ فرد ان تینوں سے منقطع ہے۔ فرد خود سے اس لیے جدا ہے کہ اس کے اندر کوئی مستقل جوہر نہیں، کوئی مطلق اور مستحکم ذات نہیں۔ جو کچھ ہے، ابہام ہے۔ تاریخ اس کے لیے اجنبی بھی ہے اور نامکمل بھی کہ اس میں مستقبل شامل نہیں اور دنیا سے اس کے انقطاع کا سبب یہ ہے کہ دنیا میں انسان کو کسی مقصد اور معقول علت کے بغیر پھینک دیا گیا ہے۔ دنیا کے مقصد اور انسان کے ارادوں کے درمیان کوئی موافقت ہے نہ مفاہمت۔ (ان تصورات سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ 20 ویں صدی کی وجودیت مذہب اور عقیدے کی پناہ گاہ کو ترک کر چکی ہے) خود سے، تاریخ سے اور دنیا سے علیحدگی کی وجہ تاریخی، سیاسی یا تہذیبی نہیں بلکہ یہ علیحدگی ان تینوں کی ساخت یا تقدیر میں شامل ہے۔ 28 یعنی اس علیحدگی سے کسی طور پر منکر نہیں ہے۔ اسی بنا پر وجودیت تاریخ کو کچھ زیادہ معرض بحث میں نہیں لاتی اور وہ سارے فلسفے جو تاریخی یا سیاسی تناظر کو اہمیت دیتے ہیں، وجودیت پر ہستے ہیں۔

وجودیت اس علیحدگی کو بنیادی اور ازلی قرار دیتی ہے اور اسے ختم کرنے کے حق میں نہیں۔ بقول گبریل مارسل (Gabriel Marcel):

being... is not a problem to be mastered and done with

but a mystery to be lived and relived." 29

اگر یہ وجود کو مسئلہ سمجھتی تو یقیناً علیحدگی کا حل تجویز کرتی، مگر اس کی رو سے یہ علیحدگی ہی ہے جو فرد کو بحیثیت فرد قائم کرتی ہے۔ علیحدگی کو کسی فلسفے، تاریخ یا دنیا کے کسی تصور کی رو سے ختم کیا جاسکتا ہے مگر ہر تصور اور نظریہ کسی نہ کسی تناظر کا پابند ہے اور ہر تناظر دوسرے تناظر سے وابستہ ہے (بعد ازاں دریدانے اسے ایک دوسرے زاویے سے اہمیت دی) یوں مسلسل سوال اور پیہم ابہام ہے۔ معرض یا حقیقت سے فرد کی جدائی مسلم ہے۔ یہ علیحدگی تنہائی کا باعث ہے۔ نہ اپنے اندر، نہ باہر کہیں کچھ ایسا نہیں جو انسان کی ازلی بد نصیبی کا چارہ کرے، مگر اسی تنہائی سے انسان پر

انتخاب کی ذمہ داری آن پڑتی ہے۔ بقول ژاں پال سارتر:

My freedom is the unique foundation of values. And since I am the being by virtue of whom values exist, nothing - absolutely nothing - can justify me in adopting this or that value or scale of values. As the unique basis of the existence of values, I am totally unjustifiable. And my freedom 's an anguish at finding that it is the baseless basis of values." 30

یوں وجودیت میں آفاقیت نہیں، اضافیت اور مقامیت ہے، مخصوص اور منفرد صورت حال ہے۔ قانون نہیں، عمل ہے۔ ضابطے کے بجائے تجربہ ہے۔ یہ فرد کو اپنی زندگی جینے اور اپنی اصل کو تحریر کرنے کا فلسفہ ہے۔ یہ فرد کو سطحیت، ابہام، دھند سے باہر آنے اور اپنی اصل کا تاریک، تنہا، سہا ہوا، افسردہ، اکتاہوا اور بے جواز چہرہ دیکھنے پر مائل کرتی ہے۔ نیم فرد کو اپنے فیصلے خود کرنے اور ان فیصلوں کو ذمے داری قبول کرنے کا اہل ثابت کرتی ہے۔

ان معروضات کی روشنی میں جدیدیت کے بنیادی موقف - انقطاع، علیحدگی، تنہائی، افسردگی، بے بسی، خوف، لغویت، خواہش مرگ، بے معنویت، انفرادیت، داخلیت - کی فلسفیانہ اساس کو سمجھا جاسکتا ہے اور دیکھا جاسکتا ہے کہ جدیدیت پر غالب اور محکم اثر وجودیت ہی کا ہے۔ وجودیت کو محفوظ رکھے بغیر جدیدیت کی روح پوری طرح گرفت میں نہیں آتی۔ جدیدیت کے معنی و مقصد کو اس کے درست علمی تناظر میں سمجھنے والوں میں ایک اہم نام آل احمد مروری کا ہے۔ انھوں نے اردو جدیدیت کے بعض اہم عناصر کو مغربی ادب کی نقالی قرار دینے کے بجائے اس کی وسیع علمی اساس کی جستجو کی ہے۔ ان کی رائے میں:

”خواہش مرگ صرف آج کے ادب کا ایک انحراف نہیں، نہ سرمایہ دارانہ تہذیب کا ایک المیہ ہے بلکہ یہ حیاتیات کے ایک قانون، نفسیات کی بعض گہری اور بشریات کے اسرار کا ایک راز ہے۔ چنانچہ آج کے ادب میں قہائی، خواہش مرگ، علیحدگی (alienation) کے جو عناصر ہیں، ان کے پیچھے دراصل فطرت انسانی کے ان سرہستہ رازوں کا علم ہے جس پر مذہب، سیاست، اخلاق، تہذیب کے محدود تصور نے پردے ڈال دیے تھے۔ جدید ادب اسی لحاظ سے بھلاتا، سلالتا یا مست نہیں کرتا، وہ آدمی کو مرد مانتا ہے اور

جیسا وہ ہے اسے سمجھنے کی اس میں صلاحیت پیدا کرتا ہے۔“ 21

گویا ان کی نظر میں جدیدیت کوئی فیشن نہیں، یہ اس علم و انکشاف کا نتیجہ ہے، جس نے عقائد کی ماورائیت اور توہمات کی دھند کو ہٹا کر، انسان پر اس کی اصل مشکف کی ہے۔ یہاں آل احمد سرور کا واضح اشارہ وجودیت کی طرف ہے، جس کے بنیادی مقدمات پر ادھر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ جدیدیت میں جس انتظار اور انہدام کا اکثر ذکر ہوتا ہے، اس کی ایک وجہ حرام پرانے عقاید، فلسفے، اخلاق اور سیاست کے نظریات کا کھوکھلا ہونا اور ان سے جدید انسان کا بے زار ہونا بھی ہے اور یہ بے زاری پرانی دنیا پر احتجاج ہے اور ایک گہرے شعور کی پیداوار ہے۔

اس مقام پر ہندوستانی اور پاکستانی جدیدیت کے فرق پر ایک نظر ڈالنا مناسب ہے۔ ہر چند دونوں ممالک کے جدید ادب میں علیحدگی، تہذیبی، داخلی اور باطنی عنصر کا ذکر موجود ہے، جو عالمی ادب کے اثرات کا نتیجہ ہے مگر پاکستانی جدیدیت میں ثقافتی اور روحانی عنصر کا ذکر زیادہ ہوا ہے۔ شاید اس لیے کہ پاکستان میں آزادی کے بعد اپنی ثقافتی جڑوں کی تلاش یہاں کے فرد کی داخلی مجبوری تھی، کچھ ہجرت کی وجہ سے اور کچھ پاکستان کے تہذیبی اور ثقافتی تشخص کے تعین کی خاطر۔ ہندوستان کا جدید فرد بھی گو ہجرت کے تجربے سے گزرا تھا، یوں جڑوں سے کٹنے کا مسئلہ اسے بھی درپیش تھا مگر سرحد کے دونوں طرف ہجرت کے محرکات اور معانی یکساں نہیں تھے۔ پاکستانی مہاجرین کی ہجرت آئیڈیالوجی کے تحت تھی، جب کہ بھارتی مہاجرین کے لیے یہ ایک سیاسی فیصلے کا نتیجہ تھی۔ چنانچہ اپنے قومی تشخص کی تلاش وہاں کے فرد کا مسئلہ نہیں تھا۔ ہندوستانی جدیدیت کے تنقیدی مباحث زیادہ تر مسمی دلی سطح پر ہوئے اور بڑی حد تک اپنی ترقی پسند تھے۔ پاکستان میں بعض ناقدین نے ترقی پسند تحریک کو جدیدیت کی لہر خیال کیا ہے (اصولاً ترقی پسندی، ماڈرنزم کے بجائے ماڈرنٹی کی لہر ہے) مگر ہندوستان میں اسے جدیدیت کی مد مقابل سمجھا گیا اور اسے ’رشتے‘ کے تحت معرض بحث میں لایا گیا ہے۔

ثقافتی تشخص اور اسی کی ذیل میں قومی طرز احساس پاکستان کی تنقیدی فکر کا ایک بنیادی مسئلہ تھا۔ مثلاً سجاد یا قمر رضوی نے لکھا:

”1947ء کے بعد کی اردو تنقید کا کوئی مفہوم صرف اس امر کے پیش نظر نہیں

ہو سکتا ہے کہ اس میں قومی طرز احساس اور اس طرز احساس کے پیش نظر تخلیقی

فردوں کو کس طرح اجاگر کیا گیا ہے۔“ 22

چنانچہ پاکستانی تنقید میں کلچر کے مباحث نہایت شد و مد سے ہوئے۔ اس اعتراف میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ تنقید میں کلچر کی بحث کا سب سے بڑا محرک ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب 'اردو شاعری کا مزاج' ثابت ہوئی تھی۔ اس کتاب میں اردو شاعری کی تین اہم اصناف گیت، غزل اور نظم کے مزاج (درنی تنقیدی اصطلاح میں شعریات) کو برصغیر کے ثقافتی پس منظر میں متعین اور دریافت کیا گیا تھا۔ اس طرح اردو تنقید میں یہ تصویر متعارف کروائی گئی ہے کہ ادب کے شعر بانی ضابطوں اور معنویاتی نظام کا تعین کلچر کرتا ہے۔ سوادہی تجزیے میں کلچرل حوالے کو ادبیت حاصل ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ ساقییت کا اساسی موقف بھی یہی ہے۔ بہر کیف پاکستان میں جدیدیت کے مباحث میں فرد کی ثقافت و اجتماع سے وابستگی پر بالعموم زور دیا گیا۔ انور سدید کے مطابق:

”جدیدیت فرد کو اجتماع سے کاٹنے یا اس کو مشینی پرزہ بنانا لانے کے بجائے اس

کی ذاتی اہمیت کو اجاگر کرتی ہے اور فرد کی شخصیت آزادی کا تحفظ کرتے

ہوئے اسے معاشرے کا ذرہ دار کن بننے کی تلقین کرتی ہے۔“ 33

ڈاکٹر سلیم اختر نے بھی ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے:

”جب تک جدیدیت اپنی سائنسی سے جنم نہیں لیتی، اس وقت تک اس کی

جڑیں ادب و فنون لطیفہ میں گہری نہیں ہوتیں۔“ 34

فتح محمد ملک نے جدیدیت کے اس پہلو کو بطور خاص سراہا ہے کہ اس تحریک نے مقامی

الفاظ اور مقامی اصناف کو اپنایا ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ فتح محمد ملک کے خیال میں اس طور

جدیدیت مغربی ثقافت کے الزام سے نجا جاتی ہے۔ ”ہمارے جدت پسند ذہن کی ملاقات ادبیات

کی جانب یہ پیش قدمی اس حکمت و تحلیل کی بازیافت کا عمل ہے، جسے بیرونی مغربی کی دھن میں

ہم گنوا بیٹھے ہیں۔“ 35 اسی ضمن میں جیلانی کامران کے ’جدید تنقیدی موقف‘ کا ذکر بھی ضروری

ہے۔ وہ ادب کی تفہیم کے عمل کو اس کے تہذیبی پس منظر سے منسلک کرتے ہیں:

”کسی ایک ادب کو دوسرے ادب کے حوالے سے جانچنا... نقصان دہ ہے۔“

علم تنقید کے سارے راستے معانی تک پہنچتے ہیں اور معانی تک پہنچنے کا راستہ

ان تہذیبی منطقوں ہی سے گزرتا ہے جن کے درمیان معانی نے تخلیقی شکل و

صورت اختیار کی ہے۔ پس منظر کے بغیر معانی کی دریافت ممکن نہیں

ہو سکتی۔“ 36

جیلانی کامران نے یہ موقف اپنی کتاب 'نئی نظم کے تقاضے' میں بھی اختیار کیا ہے۔
 'سلامتیں اس لسانی پیکر (نظم) کو ایک طرح کا فکری جغرافیہ مہیا کرتی ہیں، جس کے ذریعے یہ
 لسانی پیکر اپنے لیے تہذیبی وطن حاصل کرتا ہے۔ تہذیبی وطن کے بغیر علامتوں کا مفہوم واضح
 نہیں ہو سکتا۔' 37 جیلانی کامران تہذیبی منطقوں سے مراد عجمی اسلامی تہذیبی تناظر مراد لیتے
 ہیں، جو ان کے خیال میں اردو کے کلاسیکی ادب کی شعریات کو متعین کرتا ہے۔ یہ موقف
 پاکستانی، اسلامی ادب کی تحریک سے جڑا ہوا ہے اور جس کے علمبردار حسن عسکری سے لے کر
 سراج منیر ہیں۔ اصولی طور پر اس موقف میں کوئی خرابی نہیں کہ ادب کو اس کے تہذیبی تناظر میں
 ہی معرض فہم میں لایا جانا انسب ہے مگر دوسرے زاویے سے دیکھیں تو یہ نقطہ نظر تنقید کے منصب
 کو محدود بھی کرتا ہے کہ صرف تہذیبی تناظر پر اصرار اور بھروسے کا منطقی نتیجہ ادبی متن کو وجدانی
 قرار دینا اور تنقید کو تفہیم کے مترادف سمجھنا ہے۔ جب کہ تجزیاتی تنقید معنی در معنی کی جستجو کرتی ہے
 اور تہذیبی تناظر کے علاوہ مختلف علمی اور تنقیدی نظریوں کے فرائیم کردہ تناظر کو بھی بروئے کار لاتی
 ہے۔ معنی آفرینی کے ضمن میں قاری کی رہنمائی کے لیے نظریہ سازی برحق مگر اس پر مخصوص معنی
 تک رسائی کی قدغن لگانا مستحسن نہیں۔

یہاں یہ سوال بجا طور پر اٹھایا جاسکتا ہے کہ نئے ادب میں علاقائی اور تہذیبی تناظر کے
 انسلاک کو کیا جدیدیت کا نام دیا جاسکتا ہے؟ جمالیاتی جدیدیت (ماڈرنزم) کے تین عنصر ہیں۔
 فرد، تجربہ اور لمحہ حاضر۔ جدید فرد سماج سے صیحدگی کو اپنی تقدیر ہی نہیں، ضرورت بھی خیال کرتا ہے
 کہ اسی کے ذریعے وہ اپنی شناخت کا تعین کرتا، اپنی زندگی کو خود اپنے زاویے، اپنی ذات کے
 پورے پرنیشنل کے ساتھ تجربہ کرتا ہے۔ اصولی طور پر وہ وراثت میں ملے نظریات اور میکانوں کو
 رد کرتا اور خود اپنے اندر سے ایک نیا وژن اور اس وژن کے اظہار کے لیے نئی میکانیں تخلیق کرتا
 ہے۔ یوں ماضی سے وہ مختلف سطحوں پر عدم تسلسل کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ پورے کا پورا لمحہ محاسن
 میں ہوتا ہے۔ ان تصریحات کی روشنی میں علاقائی اور پرانے تہذیبی رویوں کو نئے ادب میں
 سمونا اور برتنا ایک نیا ادبی رجحان ہو سکتا ہے، اسے مشرقی تنقید کی اصطلاح میں جدت کا نام بھی
 جاسکتا ہے، جو روایت کی توسیع پر قانع ہوتی ہے مگر اسے جدیدیت کے مغربی تصور کا مماثل
 سمجھنا مشکل ہے۔ مذکورہ نئے رجحانات کو جدیدیت سے موسوم کرنے پر ہی غالباً غلام حسین اعظمی
 نے یہ اعتراض کیا تھا:

”پچھلے چند سالوں میں ’جدیدیت‘ کا ذکر۔ اس حضرات نے بھی بطور فیشن خاص طور پر کیا ہے جو جدید لہادے اوڑھنے کے باوجود آستینوں میں کتابی مہذبہ جھپک لے ہوئے ہیں۔ وہ بات جدید نظم کے تقاضوں کی کرتے ہیں لیکن احیاء ابن عربی کی فکر کا چاہتے ہیں یا میکا کی زندگی کی مذمت کرتے ہوئے ناک اور پیسے شاہ کو اپنا روحانی اور جذباتی راہنما بنا لیتے ہیں۔“ 38

اصل یہ ہے کہ جدیدیت احیاء کے برعکس انحراف کی قائل ہے۔ سٹی نظریہ احیاء اور انحراف میں فرق مشکل ہوتا ہے کہ دونوں روش عام سے ہٹے ہوئے ہیں مگر احیاء گم شدہ کی بازیافت ہے، جب کہ انحراف ایک نئی یافت کا پیشہ خیر ہے۔ چنانچہ احیاء پر اکثر جدیدیت کا گمان ہوتا ہے۔



جدیدیت اپنے بیشتر منطقی مضمرات اور ان مضمرات کی بعض تشدد صورتوں کے ساتھ لسانی تفکیرات والوں کے ہاں ظاہر ہوئی۔ اس گروہ نے ماضی قریب اور بعید کی جملہ ادبی، فکری اور لسانی روایات سے کمال انقطاع کا اعلان کیا۔ بغاوت کو اپنا شعار اور اجتہاد کو اپنا مسلک قرار دیا۔ خود کو ایک ”نافرماں بردار نس کے طور پر پیش کیا جو اپنے آبا کے ایچ میں زندہ رہنے کے بجائے اپنا ہیولی خود تیار کرتی ہے۔“ 39 نہ صرف اپنی نافرمانی پر اظہارِ تفریح کیا بلکہ اسے اپنی زندگی خود جینے، خود تجربہ کرنے، خود لذت و اذیت کا مفہوم جاننے، سارے دکھ سکھ کو خود اپنی روح پر جھیننے کے لیے ناگزیر بھی قرار دیا۔ چنانچہ تمام مرد و عورتوں کی سانسوں اور اسالیب کی توڑ پوڑ میں باغیانہ سرگرمی دکھائی اور نئے سانچوں اور نئے اسالیب کی تخلیق کے ضمن میں فرد پر غیر معمولی بھروسہ کیا:

”وہ (یا شاعر) خود خالق ہے، اس لیے کسی اصول کے آگے سجدہ ریر نہیں۔

سب چیزیں پر اس کی حقیقت کا سایہ ہے... خلقت شعر کا ایک ہی بڑا اصول

ہے اور وہ ہے شاعر... ہمارے نزدیک شعری مواد کا مکمل احاطہ صرف شاعر کی

وسیع شخصیت ہی کر سکتی ہے نہ کہ شعری بارش یا پچھلے شعرا کے تجربے سے نکلے

ہوئے اصول اور ان کی تدوین۔“ 40

اس گروہ کے فوری مد مقابل ترقی پسند اور جدیدیت پسند تھے۔ وہ جدیدیت پسندوں کی

جمایت پرستی اور ترقی پسندوں کی عقلیت پسندی دونوں کے مخالف تھے مگر انھوں نے جو موقف اختیار کیا وہ دراصل جدیدیت پسندوں کی توسیع تھا۔ چنانچہ جدیدیت سے ان کی بغاوت کا نعرہ فقط اپنی الگ شناخت قائم کرنے اور اپنی انفرادیت کو تسلیم کرانے کی پوشیدہ غرض رکھتا تھا۔ مگر وہ جدیدیت پسندوں کی مانند ہی لمحہ حاضر کو اہمیت دیتے تھے اور وجودی فلسفے کے زیر اثر زندگی کی ساری ذمہ داری اپنے کاندھوں پر لیتے تھے۔ ان کے لیے زیست خود تجربہ تھی اور وہ اپنی نجات کسی مفروضے میں تلاش نہیں کرتے تھے، بلکہ انتخاب کو زندگی بنا کر اسے مقدر کے طور پر قبول کرتے تھے۔ ایل یوں وجودیت کے گہرے اثرات لسانی تشکیلات والوں نے ہی قبول کیے۔ آئیڈیالوجی اور فارمولے سے بے زاری جدیدیت نے ہی سکھائی تھی کیونکہ جدید فرد کے سامنے اور اس کے اندر جو زندگی تھی وہ اتنی شدت سے اسے اپنی طرف متوجہ کرتی اور اپنی انفرادیت کا احساس ابھارتی تھی کہ اس کا صرف تجربہ ہی کیا جاسکتا تھا۔ چونکہ ان لوگوں نے ترقی پسندوں اور جدید یوں دونوں کو رد کرنے کا اعلان جاری کیا تھا، اس لیے ان کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ وہ اپنی انفرادیت کو کن خطوط پر استوار کریں۔ انفرادیت کا محض دعویٰ بے معنی اور بے جواز ہے اگر انفرادیت کے مفروضہ خدخال اور ان کی جمالیاتی / فلسفیانہ اساس کو پیش نہ کیا جائے۔ لسانی تشکیلات والوں نے اپنی انفرادیت کو 'نئی لسانی تشکیلات' سے موسوم کیا۔ اپنی انفرادیت کا مدار شعروافسانہ کی نئی لغت پر رکھا اور نئی لغت کی تعمیر کے لیے موجود شعری اسالیب اور زبان کی محوی ترتیب کی تخریب کو لازم سمجھا۔ وزیر آغا نے لکھا ہے کہ ان سے پہلے بھی تحریک 1940 میں انگلستان میں ڈلن تھامس (Dylan Thomas) چلا چکا تھا 42۔ ڈلن تھامس نے زبان کی گرامر اور نحویات (syntax) میں انقلابی تبدیلی کا پرچار کیا تھا۔ جیمز جوائس اسی سے متاثر تھا، جس کا حوالہ بطور سند کے، نئی لسانی تشکیل والے بھی اپنے موقف کے حق میں لاتے ہیں۔ ہائیں ہم نئی لسانی تشکیلات والوں کے اساسی موقف پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ گو اس 'تحریک' میں صفر میر، اختر شیخ، عباس اطہر اور انیس ناگی وغیرہ شامل تھے مگر اس ضمن میں بنیادی 'نظریہ سازی' کا کام افتخار جالب نے کیا۔ لہذا ان کے خیالات پر ایک نظر ڈالی جاتی ہے۔

سب جانتے ہیں کہ ترقی پسندوں نے مواد پر اور جدیدیت پسندوں نے ہیئت پر زور دیا۔ لسانی تشکیلات والوں نے اسے انتہا پسندی اور بحران سے تعبیر کیا اور موضوع اور صیغہ اظہار کی تقسیم کو ہی رد کیا اور کہا کہ 'لسانی تشکیلات ان (مواد و ہیئت) پر حادی اور ان سے ماورادہ کلی

صدائق ہیں جس کے حصے بخرے نہیں کیے جاسکتے۔“ 43 یوں ادب کو لسانی تشکیلات کا نام دیا۔
گویا اسے ایک ایسی ادبی تھیوری کے طور پر پیش کیا، جو ادب کے جراثیمی، ہمیشی اور معدنیاتی
مسائل کی پوری وضاحت کر سکتی ہے۔

افتخار جالب کے خیال میں ”لسانی تشکیلات میں الفاظ بطور اشیا جلوہ گر ہوتے ہیں، اشیا
کی نمائندگی نہیں کرتے۔“ 44 گو یہ خیال نیا نہیں ہے۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں لفظ کو ”معی“ پر
نویت دی گئی ہے اور روسی ہیئت پسندوں نے بڑی حد تک اور نئی تنقید دانوں نے کسی حد تک یہی
موقف اختیار کیا تھا، آرٹ کو اس کی ہیئت اور لسانی تشکیل کے حوالے سے سمجھا تھا۔ تاہم اس
ضمن میں افتخار جالب کا استدلال یہ ہے کہ اگر لفظ اشیا کی نمائندگی کریں، یعنی قائم باندات نہ
ہوں تو گویا ان کے ساتھ متعدد تلازمات وابستہ ہو جاتے ہیں، حسن اور قبح کے، غلط اور صحیح
کے، مناسب اور نامناسب کے۔ یہ معنوی تلازمات پہلے سے طے شدہ تصورات ہیں اور
عمومیت کے حامل ہیں۔ ایسے میں نیا شاعر اپنے انفرادیت تجربے اور آزادی کا مظاہرہ کیونکر
کرے؟ لہذا زبان کی نحوی ترتیب کو توڑنا اور نئی ترتیب قائم کرنا ضروری ہے (کہ یہ ترتیب ہی
تصورات قائم کرتی ہے) اور اسی صورت میں لفظ کی حصص کا اثبات ہوتا ہے۔ لفظ کی حصص
زبان کی ٹھوس جسمیت کا انکشاف کرتی ہے اور عمومیت کی بجائے تخصیصی معنویت کی راہ کھولتی
ہے۔ یعنی لفظ کی حصص میں جو تخصیص ہے وہ جب قاری پر منکشف ہوتی ہے تو استعاراتی سرگرمی
کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ پر سپشن اور کنسپشن کیجی ہو جاتی ہیں۔ عداوہ الزیں لفظ گراچی حصص
سے محروم ہو تو وہ، ایک منطقی امر ہے کہ ”شعر و ادب کا تصور منطقی قضیوں سے تعرض نہیں کرتا۔
منطقی قضیے کی تصدیق باہر ہوتی مگر مابعد الطبیعیاتی اور ادبی قضیے کی تصدیق باہر نہیں ہو سکتی۔“ 45
لفظ کو اس کے منطقی اور مروج معنی میں برتیں تو پھر یہ ادبی قضیہ نہیں بنے گا۔ چنانچہ جسے کی نحوی
ترتیب کو توڑنا لازم ہے۔

اس تھیوری میں یہاں تک تو کوئی عیب نہیں کہ ادب میں لفظ اور معنی، مواد اور ہیئت کی
روٹی نہیں ہوتی اور لفظ نمائندگی کے برعکس اپنا وجودی احساس دلاتا ہے اور ادب کسی پیغام کی
ترسیل کے بجائے ایک تجربے کی صورت خود کو پیش کرتا ہے اور یہ بھی درست ہے کہ ادبی
صدائق کی تصدیق خود ادب کے اندر سے، اس کی ’قارم‘ سے (یا شعریات) ہوتی ہے اور یہ بھی
بجا کہ لفظ کو نیا معنوی سیاق و سباق مہیا کرنا احسن ہے مگر کیا اس سارے عمل کے لیے لسانی توڑ

پھوڑ کے بغیر چارہ نہیں؟ نئی تنقیدی تھیوری کی رو سے دیکھیں تو زبان، نشانات کا نام ہے، انھیں سماجی کنونشنز اور ثقافتی اتفاق رائے متعین کرتے ہیں۔ لہذا لسانی توڑ پھوڑ کا مطلب اسی تمام سماجی اور ثقافتی نظام کی شکست و ریخت ہے، جس کے اندر اور جس کی رو سے زبان وجود میں آتی اور معنی کی ترسیل کرتی ہے اور جب یہ نظام ہی مسمار کر دیا جائے تو نہ زبان باقی رہے گی اور نہ ہی کسی تجربے کی تشکیل و ترسیل ممکن ہوگی۔ تاہم ساختیاتی لسانیات یہ ضرور کہتی ہے کہ لسانی نشانات کے اندر انحراف کی کچھ صورتیں ہوتی ہیں۔ لفظ کے متعین معنی سے انحراف ممکن ہوتا ہے، مگر یہ انحراف لفظ کے ابتدائی معنی کی اساس پر ہی ہوتا ہے۔ تمام علامتیں دال اور مدلول کے غیر منطقی اور بلا جواز رشتے کو اساس بنا کر مگر ایک منطقی عمل کے ذریعے وجود میں آئی ہیں اور ہر علامت لفظ کے لغوی معنی سے اولاً انحراف اور آخراً توسیع ہے مگر لسانی تشکیلات والوں نے علامت سازی سے زیادہ لفظ کو اس کے لغوی معنی سے نجات دلانے پر زور دیا۔ * یوں ان کی جدیدیت (جسے بعض لوگوں نے جدیدیت کے فابورڈ بلاک کا نام بھی دیا) انحراف، بغاوت، شکست و ریخت سے انہدام سے مہارت تھی اور جس 'تغیر' اور تشکیل کا ایک دھندلا سا تصور رکھتی تھی، اس کی نوعیت یکسر انفرادی تھی، ایک ایسی انفرادیت جو اجتماعیت اور سماجیت کی ضد ہے اور اس سے باہر ہے۔



اسلوب کے تازہ، استعاراتی، علامتی، تجریدی اور شخصی ہونے کا ذکر دیگر جدیدیت پسندوں نے بھی کیا مگر اس کے ساتھ بعض فیضی ضابطوں کو مستلزم کیا۔ وزیر آغا کے بقول:

”ہر لفظ یا امیج کے ساتھ اس کا ایک روایتی معنی یا تصویر بندھی ہوتی ہے، جو اس کے تعاقب میں بڑی چل آتی ہے۔ جب تخلیق کار تخلیق کے منور لمحے تلے آکھڑا ہوتا ہے تو یہ روایتی تصویر یا معنی منہدم ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد جب تخلیق کار آگے بڑھتا ہے تو امیج یا لفظ کو ایک نئی تصویر یا معنی مل جاتا ہے، ایک ایسا معنی جو اس کا تعاقب نہیں کرتا بلکہ اسے راستہ دکھاتا ہے اور نئے نئے امکانات سے اسے آشنا کرتا ہے۔ یہ علامت کی ابتدا ہے۔“ ۴۵

یعنی تخلیقی عمل لفظ سے پہلے سے منسلک معنی کو پھلا کر اسے نئی شکل دیتا ہے۔ گویا اصل

* ملالی میں مساتی تشکیلات کو قدیم غزلی کتاب میں اختیار جالب نے ساختیاتی لسانیات کی طرف توجہ کی ہے۔

اہمیت تحقیقی عمل کو حاصل ہے۔ یہی بات دوسرے ڈھنگ سے گوہی چند نارنگ نے کہی ہے۔

”صرف شدید طور پر تحقیقی تناؤ (tension) میں بکڑا ہوا ذہن ہی استعارہ بنی و

تمثیلی وسائل کو فنی اعتبار سے اطمینان بخش طریقے پر برت سکتا ہے۔“ 47

دوسرے لفظوں میں اگر تخلیق کار ایک حقیقی تجربے سے گزر رہا ہے، اپنے عصر کو اور زندگی کو، زندگی کے اہم و لغت کو اپنی ہڈیوں کے گدے میں اترا ہوا محسوس کر رہا ہے، اس کا باطن اچھل پھٹس ہو رہا ہے، ہونے اور نہ ہونے کے بیچ کی کوئی ناقابل بیان کیفیت اس پر طاری ہے تو لفظ کی معنوی توسیع اور علامت سازی کا عمل از خود انجام پا جاتا ہے۔ تجربے کی برقی رد و لفظ کی قلب ماہیت کڑا لیتی ہے۔ اردو میں جن جدید یوں کو ناکام قرار دیا گیا یا جن پر فیشن، تقلید اور سطحیت کے الزام عائد ہوئے، ان کے ہاں تخلیق کا منور لمحہ، یا ’شدید تحقیقی تناؤ‘ موجود نہیں تھا۔ شاید وہ محض جیج کر اپنے وجود کا اعلان کرنے کو کافی سمجھتے تھے۔ جیج جو مروجہ زبان سے بے نیاز ہوتی ہے مگر وہ اپنے اندر کی تاریک تہوں سے ابھرنے والی کراہوں اور لخت لخت باطن سے ٹوٹ ٹوٹ کر نکلتی ہوئی سسکیوں کو تحقیقی ڈھب سے پیش کرنے پر متوجہ نہیں تھے۔



جدیدیت نے شخصیت، انفرادی لہجے اور ذاتی اسلوب کی اہمیت پر بطور خاص زور دیا۔ ہر چند انفرادی اسلوب کی تخلیق کا احساس اور آہنگ ہر تخلیق کار کے ہاں سدا موجود ہوتا ہے۔ مگر تک ادب میں جسے جدت کا نام دیا جاتا ہے، اس میں بھی انفرادی طرز ادا پر اصرار موجود تھا مگر جدت اور جدیدیت میں (اسلوب کے ضمن میں) یہ فرق بھی ہے کہ جدت روایت کے اندر اور تخت رہتی ہے، جب کہ جدیدیت روایت سے انقطاع پر مائل رہتی ہے۔ چنانچہ جدت کی رد سے انفرادی اسلوب روایت کے خفی امکانات کی دریافت اور روایت کی توسیع کا موجب ہوتا ہے مگر جدیدیت میں انفرادی اسلوب بالکل نیا، شخص اور اور بھٹل ہوتا ہے۔ جدت میں ایک حد تک شخصیت کی نفی جب کہ جدیدیت میں شخصیت کا اثبات اور اثبات پر اصرار ہوتا ہے۔ اسلوب کے ضمن میں جدیدیت کے اس ردیے کی وجہ سے ہی ابلاغ و ترسیل کے مسائل نے جنم لیا۔ جب تک روایت سے وابستگی قائم تھی تو تخلیق کار اور اس کے متن سے قاری کی ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی بھی موجود تھی۔ چنانچہ ابلاغ کا مسئلہ بھی زیر بحث نہیں آیا تھا مگر جب روایت سے انحراف ہوا تو تخلیق کار اور اس کے متن سے قاری کی ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی بھی موجود تھی۔

چنانچہ بلاغ کا مسئلہ بھی زیر بحث نہیں آیا تھا مگر جب روایت سے انحراف ہوا تو تخلیق کار اور قاری دو الگ الگ ذہنی اور نفسی منطوقوں میں خود کو محسوس کرتے گئے۔ اس صورت حال کو تخلیق کار اور قاری دونوں کے زاویے سے دیکھا گیا۔ جو نقاد جدیدیت کے علمبردار تھے انھوں نے جدید تخلیق کار کے دفاع میں لکھا:

”جب اس نے (جدید تخلیق کار) کائنات کو سمجھے یا سمجھانے کی کوشش چھوڑ کر اپنی ذات کے عرفان کی کوشش کی... تو اسے ایسی زبان کی ضرورت نہ رہی جو اپنی ذات سے باہر دیکھنے والے شعرا کے واضح اظہار کے لیے کافی تھی۔ مگر اس محشر خیال کی ترجمانی سے قاصر تھی۔ اس کے لیے بھی سرریز کے ذریعے وجدان کے سرچشموں تک کوشش ہوئی، کبھی علامتی اظہار کی... اس علامتی اظہار میں نہ صرف اساطیری سرائے سے کام لیا گیا بلکہ نئے myth بھی ایجاد کے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ عام پڑھنے والوں میں یہ طرز مقبول نہ ہو سکا، مگر جدید شاعری کا یہ نمایاں میلان اس لیے بن گیا کہ اس میں شاعر کی روح کے ریگستان میں سفر کی ہر منزل اور ہر موڑ کا اس طرح گہرا احساس دلاتا ممکن ہو گیا اور پھر زبان کو بھی اس اظہار کے ذریعے نئی دستیں، گہرائیاں اور امکانات ملے۔“ 48

مگر جو حضرات تخلیق اور اس کے عرفان نفس و تجزیہ ذات سے زیادہ ادبی متن کی ترسیل میں عقیدہ رکھتے تھے، تخلیق کار کی شخصیت سے زیادہ سماج اور اس کے مقاصد کو اہمیت دیتے تھے، انھوں نے اس مسئلے کو قاری کے زاویے سے دیکھا۔ زاویے کی تبدیلی سے مسئلے کی نوعیت ہی بدل گئی۔ انھوں نے علامتی اظہار کو یا تو تخلیق کار کے مجاز اظہار پر محمول کیا یا اسے ایک ایسی مریضانہ داخلیت قرار دیا جو زبان کے سماجی ذریعہ اظہار ہونے کی صداقت کو سمجھنے سے قاصر ہوتی ہے۔ ظاہر ہے یہ اعتراضات ترقی پسندوں نے کیے، جو جدیدیت کے مخالف کمپ میں تھے۔ ممتاز حسین کے بقول:

”وہ جدیدیت کی ناکام بے بسی، بے چارگی، عرفان ذات، کائناتی بے چارگی، شدید قسم کی انفرادیت اور داخلیت ذہنی کی معنویت کو دیتے ہیں، ماڈرنٹی کی توجہ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک مریضانہ روایت کا شکار ہیں۔“ 49

مگر پیش نظر رہے کہ ترقی پسندوں کے ہاں ’قاری‘ کلاسیکی روایت کا امین قاری نہیں، جو

ادب کی جمالیات کا کلاسیکی تصور رکھتا ہے۔ ترقی پسند بھی اس روایت کے مخالف تھے، اسے اشریہ کی روایت اور جاگیردارانہ نظام کی شاخ قرار دیتے تھے۔ ان کے ہاں یہ قاری 'نئے سماج' کا استعارہ ہے۔ جس تک ترقی پسند اپنا پیغام پہنچانا چاہتے، اور اس کی ٹکری راہنمائی کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے سماجی شعور میں اس تاریخی معاشی شعور کو ایزاد کرنا چاہتے ہیں، جو انھوں نے ہر کسی نسطے سے اخذ و قبول کیا ہے۔ چنانچہ وہ ادب میں ابہام، علامت اور ایسے استعاروں کے استعمال کو ناروا گردانتے تھے، جن کی تفہیم میں عام قاری کو دقت ہو سکتی تھی۔ جدیدیت پسند بھی اپنے تجربے کی ترسیل چاہتا تھا مگر اسے مجمع سے دلچسپی نہیں تھی۔ وہ جس وسیعہ اور گہرے تجربے سے دوچار تھا، اس کے پیش نظر وہ ایک ایسے قاری کا خواب دیکھتا تھا جو غیر روایتی شرکت اور ارتکاز کے ساتھ اس تجربے کو share کرے اور ایسا قاری بالعموم موجود نہیں تھا۔ جدید تخلیق کار کو قدم قدم پر احساس ہوتا رہا کہ اس کے مخاطب وہ ہیں جو 18 ویں اور 19 ویں صدی کے ذہنی ماحول میں سانس لے رہے ہیں۔ چنانچہ جدیدیت پسندوں نے اپنے تجربے کے جواز اور معنویت پر، اظہار اور ابلاغ کے فرق پر، روایتی علامت (نشان) اور شخص علامت کے امتیاز پر تفصیل سے لکھا تاکہ نیا قاری پیدا کیا جاسکے یا پرانے قاری کی تربیت کی جاسکے۔ جدیدیت سے قبل تخلیق کار کو اپنے تجربے کے جواز کو ثابت کرنے کی ضرورت پیش نہیں آئی تھی۔ روایت کے اندر ہی تجربے کا جواز موجود تھا۔ جدیدیت پسندوں نے اپنی اپنی کوشش کو اجتہاد سمجھ کر جاری رکھا جو وہ بیک وقت کلاسیکی روایت کے فرسودہ علامتوں اور حقیقت نگاری کی خطابت کے خلاف کر رہے تھے۔

نئے قاری کی تلاش یا پرانے قاری کی تربیت کی خاطر ہی جدید نظموں کے تجزیوں کا سلسلہ پہلے میراجی نے حلقہ ادب باب ذوق میں اور بعد ازاں ڈاکٹر وزیر آغا نے 'ادبی دنیا' اور پھر 'وراق' میں شروع کیا۔ یہاں یہ بات پیش نظر رہے کہ بالعموم جدید نظم یا بعد میں علامتی اور تجزیہ کی افسانے کو ہی اپنی معنویت کا جواز پیش کرنے کی ضرورت لاحق ہوئی، غزل اور ناول کو نہیں۔ غزل میں انحراف اور انقطاع کی گنجائش ہمیشہ سے محدود رہی ہے (شاید اسی بنا پر جدیدیت پسندوں نے نظم کے مقابلے میں غزل کو کم اہمیت دی) جدیدیت کی تحریک اپنے ساتھ نئی اصناف بھی لائی، جن کی روایت پہلے سے موجود نہیں تھی۔ روایت کی عدم موجودگی اور روایت سے انقطاع نے ہی قاری کا مسئلہ پیدا کیا اور اب جس قاری کی تلاش شروع ہوئی، اس کے لیے اسی وسیع ادراک اور وسیعہ تجربات کو لازم سمجھا گیا، جن کا حال خود نظم کو ہے:

”آج کی شاعری کا مطالعہ اور اس پر رائے دہنے کے لیے زبان و بیان کے بندھے نکلے اصولوں سے... واقفیت یا چند نظریوں کا کتابی اور اخباری علم ہی کافی نہیں، خود قاری اور نقاد کے لیے زندگی کے لاتعداد تجربوں میں شمولیت اور ادراک و احساس ضروری ہو گیا ہے۔“ 50

جدید ادب کے قارئین کم تو ضرور ہوئے، مگر اس مختصر جماعت کی ذہنی سطح بلند اور جمالیاتی تجربے کی تہوں اور ماخذ کو کھنگالنے کی اہلیت بہر حال زیادہ تھی اور یہ قاری ادبی متن کے ضمن میں اپنے رد عمل کو محض واہ یا سبحان اللہ کے ذریعے ادا کرنے کو متردک عمل قرار دیتا ہے۔ یہ متن کی پیچیدہ ساخت کو کھولنے کی سعی میں خود اپنے ہاٹن کے مشکف ہونے کے نایاب تجربے سے گزر رہا ہے۔ جدیدیت میں ہی پہلی مرتبہ تنقید کو تخلیق مکرر کا نام دیا گیا۔ یعنی یہ کہا گیا کہ ادب پارے کے مطالعے میں قاری بھی ویسے ہی تخلیق عمل سے گزر رہا ہے، جس سے تخلیق کار، متن کی تخلیق کے دوران میں گزر رہا ہے۔



اب ایک نظر ان اعتراضات پر جو جمالیاتی جدیدیت پر اٹھائے گئے۔ یہ اعتراضات دو سمتوں سے آئے۔ ترقی پسندوں کی طرف سے اور روایت پرستوں کی طرف۔ آخر الذکر کی سربراہی حسن عسکری کے ہاتھ میں تھی۔

جیسا کہ پہلے ذکر ہو چکا ہے، ترقی پسند خود کو جدید اور اپنی تحریک کو ’جدیدیت‘ سے موسوم کرتے ہیں۔ یہاں ان کے پیش نظر ہمہ گیر جدیدیت (ماڈرنٹی) اور جمالیاتی جدیدیت (ماڈرنزم) کے بعض منتخب اوصاف ہوتے ہیں۔ ان اوصاف کو مارکسی تھیوری کی مرکزیت میں ضم کر دیا جاتا ہے۔ یوں اکثر اوقات وہ مذکورہ اوصاف کو ان کے تناظر سے الگ کرنے میں کوئی حرج نہیں دیکھتے۔ دوسری طرف وہ جمالیاتی جدیدیت سے اپنی ترقی پسندانہ جدیدیت کو برابر تمیز کرنے میں بھی کوشاں رہتے ہیں اور اس کوشش کا مقصد فقط جدیدیت اور ترقی پسندی میں خط امتیاز کھینچنا نہیں ہوتا بلکہ جمالیاتی جدیدیت کو یکسر مسترد کرنا ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں کی طرف سے جدیدیت کو خطرناک اور ضرر رس قرار دینے میں ذرا تامل محسوس نہیں کیا گیا۔ اس ضمن میں ان کا رد یہ ادعائیت اور کٹھ ملائیت کا رہا ہے۔ علمی بردہاری، وسیع النظری اور ادبی مسائل کو ان کے درست عملیاتی تناظر میں سمجھنے کے رویے کا فقدان رہا ہے۔ حالانکہ ان کی مخالفت کا اصل ہدف رجعت پسند تھے۔

ترقی پسندی اور جدیدیت میں یہاں تک تو مماثلت ہے کہ دونوں میں روایت سے انحراف اور تجربے کی آزادی پر زور دیا گیا، نیز دونوں نے لچھو موجود (مصنعتی سماج) کو اہمیت دی۔ مگر یہ مماثلت ظاہری ہے۔ دونوں میں اصل فرق لچھو موجود کی تعبیر میں ہے۔ اور یہ فرق اس لیے پیدا ہوا کہ دونوں کے پاس تعبیر کے لیے علم کے وسائل، تجربے کے طریقے اور زاویہ ہائے نظر مختلف ہیں۔ ترقی پسندوں کے پاس مارکس اور اینگلس کے مادی معاشی نظریات ہیں، سابق سوویت یونین کی سوشلسٹ حقیقت نگاری کا 'الفہم' ہے جب کہ جدیدیت پسندوں کی دسترس میں وجودیت، فرائیڈیت، ڈیگ کے نظریات، ہندی علمی اسلامی کلچر کی بصیرتیں اور بعض دیگر طبیبی اور سائنسی علوم کے اکتشافات ہیں۔ چنانچہ ترقی پسندی آئیڈیالوجی اور طے شدہ نظریے کی علمبردار ہے اور ایک ہی رخ میں اور ایک ہی رخ سے دیکھنے پر مجبور ہے مگر جدیدیت علمی وسائل کی کثرت کی وجہ سے آئیڈیالوجی اور قارمولہ سازی سے بیزار ہے اور اس کی ایک سے زائد سمتیں ہیں۔ تاہم بحیثیت مجموعی ترقی پسندی مادیت، ذات، روح، تخیل، کشف اور مثالیت پسندی کی طرف جھکاؤ رکھتی ہے۔ شاید اصل بات یہ ہے کہ جدید فرد جب وجودیت اور جدید نفسیات کی راہنمائی میں اپنے باطن میں اترتا ہے تو خود کو بے بسی، تنہائی، بے چارگی میں جلا پاتا ہے مگر ساتھ ہی وہ ذات انسانی کی گہرائیوں اور وسعتوں سے بھی آشنا ہوتا ہے، کہیں قدیم پراسرار منطقوں میں پہنچتا ہے تو کہیں نئی مابعد الطبعیاتی سرزمینوں پر پاؤں رکھتا ہے۔ مگر جب یہی جدید فرد اپنے تجربے ذات میں تاریخی مادیت اور ہدایاتی مادیت کے حربوں کو بروئے کار لاتا ہے تو اسے اپنا وجود اس وسیع سماجی کل کا ایک حصہ نظر آتا ہے، جو ایک مخصوص عمل سے گزرنے کے بعد وجود میں آیا ہے۔ چنانچہ اس کے وجود کی تمام تر ذمہ داری، اس تاریخی عمل پر ہے اور چونکہ اس تاریخی ارتقائی عمل کو سمجھا جاسکتا ہے، لہذا اسے ہدایا بھی جاسکتا ہے اور فرد اپنی حالت پر سوگوار ہونے کی بجائے امید، کوشش اور رجائیت سے کام لے سکتا ہے۔ ترقی پسندوں کے درج ذیل اقتباسات میں کہیں واضح اور کہیں بین السطور بھی باتیں کہی گئی ہیں:

"جو لوگ جدیدیت کو ایک تاریخی لڑوم کی حیثیت سے ارتقا کی ایک منزل قرار دیتے ہیں، ان کے لیے یہ تبدیلی کے ایک وسیع عمل کا ایک جزو ہے، جو کسی اور تبدیلی کے لیے راہ ہموار کرتا ہے، جو کسی گزری ہوئی تبدیلی کا نتیجہ ہے اور کسی آنے والی تبدیلی کا سبب۔۔۔ (ترقی پسندی) انسان کے شعوری عمل کی اہمیت

اور تغیر کے سہا پہ کی مادی اور سماجی نوعیت پر زور دیتا ہے۔“ 51
 ”شعور ذات اصل میں سماجی شعور ہے، کیونکہ انسان نے شعور ذات سماجی
 زندگی کے عمل سے حاصل کیا ہے۔“ 52

”خالص لوی حیثیت کا فرد اب دنیا میں کہیں نہیں ملتا، وہ جہاں بھی ہے، اپنے سماجی
 حالات کا نتیجہ ہے۔ انسان کا دکھ انسانی صورت حال کی آگہی کا دکھ ہے۔“ 53

ترقی پسندانہ نظریہ انسانی ذات میں کوئی مستقل جوہر نہیں دیکھتا۔ وجودیت بھی یہی کہتی
 ہے مگر فرق یہ کہ ترقی پسند ہر انسانی کیفیت اور باطنی واردات کو سماجی صورت حال سے منسلک
 کرتے ہیں جب کہ وجودی نظریہ انھیں ایک وسیع تر انسانی صورت حال سے وابستہ کرتا ہے۔
 یوں ایک کا تناظر محدود اور دوسرے کا وسیع ہے۔ چونکہ ترقی پسندانہ نظریہ ہر بات کی علت مادی
 معاشی منطقے میں تلاش کرنے کا عادی ہے، اس لیے تمام داخلیت پسند نظریات (جن پر جدیدیت
 نے انحصار کیا) کو سرمایہ دارانہ نظام کا ’عطیہ‘ خیال کیا جاتا ہے۔ ممتاز حسین کے لفظوں میں:

”یہ تنہائی اور کائناتی بے چارگی، زندگی کی مہملیت اور بے بسی جو وہ محسوس کرتا
 ہے، اس سرمایہ دارانہ نظام کا عطیہ ہے، جس نے اسے نہ صرف دوسروں سے

بلکہ، اپنی تخلیق اور اپنی محنت سے بھی بیگانہ بنا رکھا ہے۔“ 54

ڈاکٹر محمد علی صدیقی کے خیال میں بھی یہ جدید داخلیت پسند فلسفے جو لائے عینیت، مہملیت،
 نراجیت، ٹولیدہ نگری، ذہنی اہل انکاری، زوال، تاریکی (یہ سارے القابات صدیقی صاحب
 کے دیے ہوئے ہیں) پر منتج ہوتے ہیں، ایک وسیع ترین ارتقائی مہم کا حصہ ہیں جن کا مقصد یہ
 ہے کہ ترقی پذیر ممالک سے زندگی کا سارا رومانس ٹھوڑا لیا جائے۔ نموار افزائش کی کونپلوں کو باہر صرصر
 سے جھلسا دیا جائے۔ 55 چنانچہ ترقی پسند حضرات جس شدت سے سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف
 جدوجہد کرتے ہیں، اسی جذباتی قوت کے ساتھ وہ ’جدیدیت کی مریضانہ روش‘ کے خلاف جہاد
 بھی فرض عین سمجھتے ہیں۔

اردو کے ترقی پسند نقادوں کو ’آرتھوڈاکس‘ قرار دیا جاسکتا ہے۔ جو اس (base) اور
 بالائی ساخت (super structure) میں براہ راست رشتے کے قائل ہیں۔ چنانچہ وہ ہر قسم کی
 صورت حال کو تاریخی معاشی نظام (base) کا نتیجہ گردانتے ہیں۔ لہذا ان کا جدیدیت کو منفی اور
 مریضانہ قرار دینا امر واقعہ نہیں، ان کی مخصوص نظریاتی جہت سے زندگی کو دیکھنے کا نتیجہ ہے۔

حالانکہ خود مارکس اور اینگلس نے ادب و فنون لطیفہ کو معاشی تاریخی صورت حال سے آزاد قرار دیا تھا (تفصیلی بحث 'ساختیاتی مارکسیٹ' کے تحت دیکھیے) بعد ازاں فرانسیسی نو مارکسی مفکرین (آنتھونی سے دور ماسٹرے) نے ادب کی محدود خود مختاریت کو تسلیم کیا۔ نئی تاریخت بھی ادب کی مردط خود مختاریت میں یقین رکھتی ہے اور یہ اس لیے ممکن ہوا کہ مارکسی ادبی تھیوری کو دوسرے علوم کے ساتھ ملا کر پڑھا گیا۔ مگر اردو کے ترقی پسند ناقدین کا عمومی رویہ دوسرے فلسفوں اور علوم سے اخذ بصیرت کے بجائے، انھیں عالمی سیاست روشوں سے منسلک کرنا اور پھر مسترد کرنا ہے۔ چنانچہ اردو میں نو مارکسیٹ اب تک سامنے نہیں آئی۔ (گواقتشام حسین، ممتاز حسین، محمد علی صدیقی اور شہزاد منظر نے بعض مقامات پر کشادہ نظری سے کام لیا ہے، مگر یہ ان کا عام رویہ نہیں بن سکا) ان کے مقابلے میں اردو کے جدیدیت پسندوں نے کبھی دوسرے علوم کے دروازے سے خود پر بند نہیں کیے۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کے علمبردار ناقدین نے نئے علمی اکتشافات کی روشنی میں خود اپنی ادبی جہت پر نظر ثانی کرنے اور اسی جہت کو ترک تنک کرنے میں جھجک محسوس نہیں کی۔

جدیدیت اور ترقی پسندی کا ایک فرق یہ بھی تھا (جس کی بنا پر دونوں میں خوب بحث و تکرار ہوئی) کہ جدیدیت ادب کو خود مختار اکائی گردانتی تھی، جب کہ ترقی پسندی اس خود مختاریت کو واہمہ خیال کرتی تھی۔ ادبی متن کی حیثیت کے ضمن میں دونوں کے تصورات کا یہ فرق دراصل دونوں کے علمی اور فلسفیانہ پس منظر کا پیدا کردہ تھا۔ جدیدیت 'فرد مرکزیت' تھی، فرد سماج سے علیحدہ اور تنہا تھا۔ اس لیے اس کا تخلیق کردہ ادب بھی اپنی ذات میں مکمل اور خود مختار تھا۔ فرد کی علیحدگی کسی سماجی ثقافتی نظام کی زائیدہ نہیں سمجھی گئی تھی اور ادب کے سماجی ثقافتی سروکاروں سے بھی کوئی غرض نہیں رکھی گئی تھی۔ اور ترقی پسندی 'سماج مرکزیت' تھی، اس لیے اس کی رو سے ادب پارہ بھی اپنے عہد کی مخصوص صورت حال کی پیداوار تھا۔ جدیدیت ایست کو اور ترقی پسندی مواد کو اولیت دیتی تھی۔ چنانچہ جدیدیت نے نئی تنقید اور مہمکنی تنقید کو اپنا دست و بازو بنایا جو متن اساس تنقیدی نظریات تھے۔ جدیدیت پسند بالعموم متن کے لسانی اور مہمکنی تجزیے میں دلچسپی لیتے تھے۔ ہر چند وہ متن کو تخلیق کار کی ذات کا اظہار گردانتے تھے، مگر یہ ذات وہ باطنی عنصر تھا جو سماجی احوال و کوائف سے کٹا ہوا اور متضاد تھا۔ اس لیے متن کے تجزیے میں سماجی احوال کو پس پشت ڈال دیا جاتا۔ وزیر آغا نے 'عظم جدید کی کردشیں' میں یہی زاویہ نقد اختیار کیا۔ جیلانی کامران نے نظم کو لسانی شکل قرار دیا۔ افتخار جالب نے بھی نظم کی لسانی کارکردگی پر توجہ دی۔ گوپی چند نارنگ،

شمس الرحمن فاروقی، خلیل الرحمن اعظمی، عتیق حنفی، انور سدید، سلیم اختر اور دیگر ناقدین نے بھی کم و بیش یہی زاویہ نظر اختیار کیا۔ جب کہ تمام ترقی پسند ناقدین ادب پاروں کو تاریخی، سیاسی (بحوالہ طین، ساں بو) اور معاشی مادی پس منظر (بحوالہ مارکس، اینگلز) میں دیکھتے تھے اور ادب پارے کے مواد کی نوعیت کی اساس پر (کہ وہ کتنا ان کے نظریے کی تبلیغ و ترسیل میں کامیاب ہے) ادب پارے کی قدر کا تعین کرتے تھے۔



جدیدیت کا 'افنی تھیس' روایت ہے۔ جدیدیت نے (ترقی پسندی کے علاوہ) روایت کو اپنا مد مقابل سمجھا اور جواباً روایت نے جدیدیت کو اپنا حریف ٹھہرایا۔ دونوں میں خوب کھینچ تانی ہوئی۔ روایت کے محاذ کے سب سے اہم کمانڈر محمد حسن عسکری تھے۔ ان کے ہم نواؤں میں سلیم احمد، سراج ضیر، جمال پانی پتی، حسین فراقی، شمیم احمد وغیرہ ہیں۔ روایت کے محافظوں میں ڈاکٹر جمیل جالبی بھی شامل ہیں۔ لہذا حسن عسکری کے جدیدیت مخالف تصور روایت کے ذکر سے پہلے جمیل جالبی کے خیالات کا تذکرہ مناسب ہے۔

جمیل جالبی کے تنقیدی موقف پر مجموع آرٹلڈ اور ٹی ایس ایلٹ کے نظریات کا اثر بطور خاص ہے۔ حسن عسکری اور ترقی پسندوں سے بھی وہ متاثر ہیں۔ وہ ایلٹ کے تصور روایات کی روشنی میں اردو جدیدیت (جو 60 کی دہائی میں سامنے آئی) کا جائزہ لیتے اور اسے رد کرتے ہیں۔ اسی جدیدیت کے تخلیقی عمل کی حالت، ان کی نظر میں "اس مسخرے کی سی ہے جو لمبی سی ٹوپی پہنے، رنگ برنگ، بے ہنگم لباس زیب تن کیے پھنے ہانس کو چان پر مار کر لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔" 56 اور یہ معنیکہ خیر صورت اس لیے ہے کہ ان کے خیال میں یہ جدیدیت ایک زوال آشنا کلچر سے پیدا ہوئی ہے اور کلچر کا زوال اسی کے فن کے انحطاط میں ظاہر ہوتا ہے اور کلچر کے زوال سے مراد یہ ہے کہ ہم ایک صحت مند نظام خیال سے محروم ہیں۔ وہ اس بات کے قائل ہیں کہ ادب خلا میں، تہذیبی قنصل میں، منجمد خیال کے بوسیدہ دائرے میں تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ تہذیبی قوت کے شدید ضعف کے باعث آج ہمارا ادب معاشرے کے لیے ایک روحانی تجربہ نہیں رہا۔ 57 لہذا جب تک یہ تہذیبی قنصل اور انجماد کی کیفیت رخصت نہیں ہوتی، ایک نئی، ساختی انداز فکر اور تاریخی شعور کی حامل روایت پیدا نہیں ہوتی، حقیقی جدیدیت رونما نہیں ہو سکتی۔ جمیل جالبی یہاں ماڈرنزم کے بجائے ماڈرنٹی کی بات کر رہے ہیں۔ ان کی

پسندیدہ اصطلاح 'نظام خیال' ماڈرنٹی / ہمد گیر جدیدیت کی ہی مفہوم لیے ہوئے ہے۔ گویا وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ جمالیاتی جدیدیت کا سارا رنگ و آہنگ ہمد گیر جدیدیت کے بطن سے ہی برآمد ہوتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ وہی طرز استدلال ہے، جو ترقی پسندوں کو مرغوب ہے۔ صرف اس فرق کے ساتھ کہ ترقی پسند اپنے نظام فکر میں جو مرتبہ معاشی نظام کو دیتے ہیں، جمل جالبی نے وہی مرتبہ کچھ کر دیا ہے۔ گویا ان کے مطابق ایک کچھ انقلاب برپا کیے بغیر 'ردال آشنا جدیدیت' سے بچھا نہیں چھڑایا جاسکتا۔ یہ ڈاکٹر جمیل جالبی کا ہی حوصلہ ہے کہ دوسارے جدیدیت پسندوں کو 'مخترے' کا نام دیتے ہیں اور جدیدیت کی 'شعریات' کی توہین میں کوئی عار نہیں دیکھتے۔ ظاہر ہے یہ 'حوصلہ' اسی وقت پیدا ہوتا ہے، جب آدمی ادعائیت کا شکار ہو، اپنے کہے کو ہی مستند اور حرف آخر سمجھتا ہو۔

1960 کی دہائی میں جدیدیت پر سب سے شدید اعتراضات حسن عسکری نے کیے اور یہ وہی حسن عسکری ہیں جنہوں نے 1940 کی نسل کی جدیدیت (راشد اور میراجی کی نسل) کے دفاع میں سب سے محکم دلائل دیے تھے۔ جدیدیت زیادہ تر جدید نظم سے متعلق رہی ہے۔ 1944 میں حسن عسکری نے جدید نظم پر کیے جانے والے اعتراضات کے جواب میں جو مضامین رسالہ 'ساقی' میں لکھے، وہ آج بھی جدید نظم کی شعریات کو سمجھنے میں بے حد مدد دیتے ہیں۔ یہ انتہا سادہ ملاحظہ ہوں:

”کیا آپ بتا سکتے ہیں کہ اردو شاعری کے کسی دور نے مجموعی حیثیت سے شاعری کے لیے مطالعے اور مختلف علوم و فنون کے مطالعے کی اہمیت اب سے زیادہ محسوس کی ہو۔“ 58

”شعری تکنیک مغرب سے مستعار لینے میں بھی کوئی شرم کی بات نہیں اور نہ یہ حکومت کی علامت ہے۔ یہ تو ایک آزادانہ ثقافتی لین دین ہے۔ آزاد نظم کو اختیار کرنے کی اگر کوئی اور وجہ نہ ہوتی تو میرے خیال میں یہی بہت تھی کہ یورپ میں اسی کا استعمال ہوتا ہے۔ ہر قوم اور زبان کا علم و ادب ساری دنیا کی مشترکہ جائیداد ہے۔ روایت کا مفہوم اتنا تنگ نہیں کہ باہر کی کوئی چیز اس میں شامل ہی نہ ہو سکے۔“ 59

حسن عسکری کے ان خیالات پر مختلف مغربی نقادوں جیسے طین، ساہل، بولیلیٹ وغیرہ کے اثرات ہیں۔ ان اثرات کو انہوں نے جذب کر کے ایک اپنا تنقیدی موقف مرتب کر لیا ہے جو جدید ادب کی روح کے اسرار کو گرفت میں لے سکتا ہے۔ یہاں ان کی فکر میں westernization اور

modernization کے ضمن میں کوئی ابہام ہے نہ مختص۔ انھوں نے نیاز فتح پوری کی طرف سے جدید اردو نظم پر عائد کیے جانے والے الزامات کا مسکت جواب ہی نہیں دیا تھا، 'تجدید کاری' کو آزادانہ ثقافتی لین دین سے تعبیر بھی کیا تھا۔ پھر یہی حسن عسکری 1960 کی دہائی میں 'یوٹرن' لیتے ہیں اور جدیدیت کو پوری مغربی فکر کی گمراہی کا نام دیتے ہیں اور گمراہی کا مطلب روایت سے محروم ہونا ہے۔ مغرب نے نشاۃ ثانیہ سے روایت کو ترک کیا اور یوں گمراہی میں مبتلا ہوتا چلا گیا۔ پہلے حسن عسکری کے لیے روایت کا مفہوم انا تک نہیں تھا کہ اس میں باہر سے کوئی چیز داخل ہی نہ ہو سکے اور اب ان کے لیے روایت اتنی مقدس تھی کہ باہر کی کوئی چیز اسے لمس ہی نہ کر سکتی تھی۔ اب حسن عسکری کی فکر کا قبلہ رہنے لگے اور شاہ دہاج الدین کے افکار و عقائد ہیں۔ انہی کے اثر سے حسن عسکری روایت اور ادب کا تعلق یوں بیان کرتے ہیں:

"روایتی ادب اور روایتی فنون صرف روایتی معاشرے میں پیدا ہو سکتے ہیں اور روایتی معاشرہ وہ ہے جو مابعد الطبیعات کی بنیاد پر قائم ہو۔ مابعد الطبیعیات چند نظریوں کا نام نہیں۔ التوحید واحد۔ مابعد الطبیعات صرف ایک ہی ہو سکتی ہے۔ یہی اصلی اور بنیادی روایت ہے۔ اس کا تعلق کسی نسل یا ملک سے نہیں۔ البتہ اس کے اظہار کے طریقے مختلف ہو سکتے ہیں۔" 50

یوں حسن عسکری جدیدیت کو کلی طور پر مسترد کرتے ہیں اور روایت کے مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی تصور کو سینے سے لگاتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ہندوستان کا مسلم ذہن جدید مغربی علوم سے ہٹکار ہونے کے ساتھ ہی ایک انوکھی کشش میں مبتلا ہو گیا تھا۔ کعبہ و کلیسا میں کھینچا تائی شروع ہو گئی تھی۔ اس کشش کا ادراک سرسید کو بالخصوص تھا اور اس سے نکلنے کی انھوں نے دو امکاناتی راہیں مجموعہ کی تھیں:

"میں فرض سمجھتا ہوں کہ جو لوگ کھسے پڑھے ہیں (میں اپنے تئیں کھسے پڑھوں میں نہیں سمجھتا) وہ حال کے علوم جدیدہ کا مقابلہ کریں اور اسلام کی حمایت میں کھڑے ہوں اور مثل علمائے سابق کے یا تو مسائل حکمت جدیدہ کو باطل کر دیں یا مسائل اسلام کو ان کے مطابق کر دیں کہ اس زمانہ میں صرف یہی صورت حمایت اور حفاظت اسلام کی ہے۔" 51

یعنی یا تو حکمت جدیدہ (جدیدیت) کا بطلان کر دیا جائے یا جدیدیت سے اپنا لڑھکی

روایت کی تطبیق کی جائے۔ سرسید اور بعد ازاں اقبال نے آخری صورت اختیار کی، جب کہ حسن عسکری نے پہلی صورت اور نتیجتاً مغرب کی ساری علمی، سائنسی اور مادی ترقی کو گمراہی کہا اور مابعد الطبیعیات پر مبنی رواجی معاشرے کو مثالی معاشرہ قرار دیا۔ یہاں اتنا کہنا ضروری ہے کہ جدید کا بطلان اور نئی آسمان عمل ہے کہ مذہب کی ناٹھی ہمیشہ سے طاقتور رہی ہے۔ اس کو پکڑ کر کسی بھی عقلیت پسند روپے یا تحریک کو گمراہ کن ثابت کیا جاسکتا ہے جب کہ تطبیق اور اجتہاد مشکل عمل ہے کہ اس میں بیک وقت جدید اور روایت کا اثبات مقصود ہوتا ہے اور سب سے بڑی مشکل یہ ہوتی ہے کہ روایت کو جدید کی رو سے جب از سر نو define کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو دو مختلف اور متباہن اندازی نظاموں کو یکجا کرنے کا آزمائش بھر امر حلہ در پیش ہوتا ہے۔ حسن عسکری نے جدید کے بطلان کا آسان اور مختصر راستہ اختیار کیا۔ ان کے نظریے میں جو ادعائیت، مطلق العنانیت، جذباتیت، تصوریت اور عصری احتیاجات سے جو بے نیازی ہے، اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ اپنے اس نظریے کی طنائوں میں انھوں نے ادب کو کسا اور شاہ وہاب الدین کے تنقیدی نظریے کو رہنما بنایا جس کے مطابق معرفت کے صرف دو ہی تعینات ہیں۔ النفس اور آفاق۔ تکمیل اس میں ہے کہ دلوں کی شناخت ایک ساتھ ہو اور النفس کی شناخت کو آفاق پر غلبہ، کیونکہ آفاق جسم ہے اور النفس اس کی روح ہے، کیونکہ آفاق میں کسی چیز کو وجود ہذا النفس کے اور اک کے پایا نہیں جاتا ہے۔ اسی لیے پچھلی صدیوں سے شاعری پر زمان کی ہشول آفاق کے النفس کو غلبہ دے کر مکمل کبھی گئی ہے اور ہاتھ مار مشرب ہر ملت و قوم کی معشوق النفس ہی کو قرار دیا گیا ہے 62 چونکہ جدید مغرب میں النفس کی نلی کی گئی ہے، مابعد الطبیعیات اور روایت کو مسترد کیا گیا ہے، اس لیے قابل گردن زدنی ہے۔ حسن عسکری کے سامنے ہمہ گیر جدیدیت / مادییت ہے، جو سائنس، عقلیت، مادیت اور ترقی کے مہابیاہ میں یقین رکھتی ہے۔ اگر وہ غور کرتے تو شاہ وہاب الدین کے نظریے میں جمالیاتی جدیدیت / مادییت کا اعتراف موجود ہے۔ جمالیاتی جدیدیت النفس یعنی انسانی باطن اور ذات کو خارج یا آفاق پر فوقیت دیتی ہے اور شاہ وہاب الدین بھی النفس کی اولیت کے قائل ہیں۔ مشرقی ثقافت کا عمومی رجحان بھی النفس کو آفاق پر برتر قرار دینے کا ہے۔

حسن عسکری کے نقطہ نظر کی مخالفت ترقی پسندوں نے خاص طور پر کی۔ ان کا سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ اگر عسکری کی فکر کو قبول کر لیا جائے تو پھر تمام مادی ترقی سے ہاتھ دھونا پڑے گا، اور مادی ارتقا میں معاون جدوجہد کو ترک کرنا پڑے گا۔ عسکری کے دفاع میں فہیم احمد نے

لکھا کہ ”ترقی پسندوں کا ذہن نظریاتی یا فکری صداقت اور وسائل کی ترقی کے فرق کو سمجھنے کا اہل نہیں۔“ 63۔ یعنی اصل مسئلہ وسائل یا آلات نہیں، وہ انسان ہے، جو انھیں استعمال کرتا ہے، اس لیے مادی ترقی فکری صداقت کی راہ میں حائل نہیں ہوتی۔ غور کرنے سے اس بات کی سطحیت عیاں ہو جاتی ہے۔ مادی ترقی کے پس پردہ بعض فکری اور نظریاتی فریم ورک ہی کام کر رہے ہوتے ہیں اور یہ ترقی انہی کی مرہون منت ہوتی ہے، جب کہ مادی ترقی کے ثمرات سے کام لینا ایک اخلاقی مسئلہ ہے۔ مادی ترقی سائنس کی آزادانہ اور بے بندش تحقیق مسلسل کا نتیجہ ہے اور یہ تحقیق (کم از کم مغرب میں) مذہبی بندشوں اور مثالی روایتوں سے آزادی کے بعد ممکن ہوئی۔ اگر عسکری مغرب میں) مذہبی بندشوں اور مثالی روایتوں سے آزادی کے بعد ممکن ہوئی۔ اگر عسکری کے تصور روایت کو پورے کا پورا قبول کر لیا جائے تو نہ صرف اپنے ادب کا ایک بہت بڑا حصہ دریابرد کرنا پڑے گا بلکہ کائنات کے ساتھ ایک ایسے رشتے کو بھی قبول کرنا ہوگا، جو آدمی کو کائنات کی وسعتوں کو کھوجنے اور اس کے ضابطوں کو سمجھنے کے تجسس سے بھی بے نیاز کر دے گا۔



اکثر لوگ جدید اردو تنقید میں روایت کی بحث کوئی ایس ایلٹ کے اثرات میں شمار کرتے ہیں، جو ایک حد تک ہی درست ہے۔ اصل یہ ہے کہ اردو ادب میں جدید رجحانات کی آمد کے ساتھ ہی روایت معرض بحث میں آگئی تھی۔ قدیم و جدید جب مقابل آئے ہیں تو دونوں میں ٹکراؤ لازماً ہوتا ہے۔ تاہم اردو تنقید میں ایلٹ کا تصور روایت کا ذکر جدیدیت کے تحت ہوتا رہا ہے اور یہ تصور ہمارے قدامت پسند (conservative) مشرقی مزاج کے لیے قابل قبول ثابت ہوا ہے۔ ایلٹ کا ’روایت اور انفرادی صلاحیت‘ والا مشہور مضمون 1917 میں سامنے آیا تھا۔ ایلٹ روایت سے مراد وہ نظام لیتا ہے، جو تمام یورپی ادب میں موجود اور کارفرما ہے اور اسی ادب کو ایک زندہ وحدت میں بدلتا ہے۔ مگر یہ نظام فرد کو درمیان منتقل نہیں ہوتا، تاریخی شعور کی مدد سے اسے حاصل کرنا ہوتا ہے اور اس کے لیے سخت ریاض کی ضرورت ہوتی ہے۔ روایت میں زمانیت اور لازمانیت دونوں عناصر ہوتے ہیں۔ یعنی فنکار موجود اور گزرے دونوں زمانوں سے (گزرے زمانے کے مردہ اور زندہ عناصر کے فرق اور شعور کے ساتھ) منسلک ہوتا ہے۔ 64۔ اسی طرح ادبی روایت کو زندہ وحدت کے طور پر گرفت میں لینے سے فنکار بیک وقت اپنی شخصیت کی قربانی دیتا ہے اور اپنی انفرادیت کا اثبات کرتا ہے۔ شخصیت کی قربانی اس معنوں میں

کہ وہ فن کو خود پر ترجیح دیتا ہے اور انفرادیت اسی مفہوم میں کہ روایت سے وابستگی ایک شعوری اور انفرادی معاملہ ہے۔ غور کیجیے کیا ہمارے ادب میں جدت کا مفہوم یہی نہیں ہے؟ اور جدید اردو تنقید میں جدیدیت کے مباحث کا غالب رخ اسی طرف نہیں رہا ہے؟

حوالہ جات

1. سر سید احمد خان: خود نوشت (نکار سر سید) (مرتب: ضیاء الدین لاہوری) کراچی، فضلی سنز، 1998ء، ص 207
2. ایضاً
3. عزیز احمد: برصغیر میں اسلامی کلچر (مترجم: جمیل چاہلی)، لاہور ادارہ ثقافت اسلامیا، 1990ء، ص 87-88
4. عبدالرحمن، مولانا: مراۃ الشعر، لاہور، بک اپوریم، ص 262
5. عابد علی عابد، سید اصول ثقافت و بیانات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1997ء، ص 143-144
- عنوان چشتی، ڈاکٹر: روایت اور جدیدیت، ص 28-29
7. انور سدید، ڈاکٹر: اردو ادب کی تحریکیں، کراچی، انجمن ترقی اردو، پاکستان، 1985ء، ص 438
8. محمد حسن، ڈاکٹر: اردو ادب میں رد و نوی تحریک، ملتان، کارون ادب، 1986ء، ص 14
9. جینگو مرین، 'روایت' مشہور کلاسیکات اور روایت (مرتب: یوسف زاہد)، لاہور، خلوت کدہ، 1967ء، ص 80-81
10. طہس الرحمن فاروقی، 'مغرب میں جدیدیت' مشہور 'نئون' لاہور، شمارہ 196، ص 230
11. سید عبداللہ، ڈاکٹر: 'کیا اقبال جدیدیت کے پیش رو تھے؟' مشہور 'ادراق' اور 'اقالیات' (مرتبہ: انور سدید)، ص 111
12. محمد حسن، ڈاکٹر: جدید اردو ادب، کراچی، محضطر اکادمی، ص 200
13. میراجی، 'نئی شاعری کی بنیادیں' مشہور 1962ء کے بہترین مقالے (مرتبہ: شہرت بخاری) لاہور، مکتبہ جدید، 1963ء، ص 97
14. وزیر آغا، ڈاکٹر: معنی اور تناظر، سرگودھا، مکتبہ زبان، 1998ء، ص 238
15. ان م راشد، 1962ء کے بہترین مقالے (مرتبہ: شہرت بخاری)، ص 100
16. ان م راشد، 1962ء کے بہترین مقالے، ص 103
17. غلیل الرحمن اعظمی، 'جدید تر غزل' مشہور 'نئون' (جدید غزل نمبر)، لاہور شمارہ 3، 4، جنوری 1969ء، ص 65-66
18. وزیر آغا، ڈاکٹر: سوال یہ ہے، 'ادراق' لاہور، ستمبر 1973ء، ص 20
19. وزیر آغا، ڈاکٹر: نئے مقالات، سرگودھا، مکتبہ اردو زبان، 1972ء، ص 43

20. وزیر آغا، ڈاکٹر: نئے مقالات، ص 109
21. ایضاً،
22. گوپی چند نارنگ 'نیا افسانہ' روایت سے انحراف، 'مشمولہ' اردو افسانہ، روایات و مسائل (مرتبہ گوپی چند نارنگ)، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1986ء، ص 500
23. گوپی چند نارنگ، 'اردو افسانہ، روایت و مسائل'، ص 720
24. ایضاً
25. شہزاد مظہر، رد عمل، کراچی، منظر پبلی کیشنز، 1985ء، ص 144
26. شمس الرحمن فاروقی، 'مغرب میں جدیدیت کی روایت'، 'مشمولہ' فنونِ لاہور شمارہ نمبر 196، ص 231
27. H. J Blackham, Six Existentialist Thinkers, London, Routledge of Kegan Paul, 1985, P 15
28. IBID, p 16
29. IBID, p 152
30. IBID, p 156
31. آل احمد سرور، 'مجموعہ تنقیدات'، لاہور، الو قاری پبلی کیشنز، 1996ء، ص 825
32. سجاد باقر رضوی، 'تہذیب و تحقیق'، لاہور، مکتبہ ادب جدید، 1966ء، ص 156
33. انور صدیق، 'سوال یہ ہے: 'اوراق'، ستمبر 1973ء، ص 13
34. سلیم اختر، 'سوال یہ ہے: 'اوراق'، ستمبر 1973ء، ص 15
35. فتح محمد ملک، 'حسین و تردید، راولپنڈی، اثبات پبلی کیشنز، 1984ء، ص 20
36. جیلانی کامران، 'تنقید کا نیا پس منظر'، لاہور، مکتبہ ادب جدید، 1964ء، ص 953
37. جیلانی کامران، 'نئی نظم کے قضاے'، لاہور، مکتبہ عالیہ، 1985ء، (اشاعت دوم)، ص 105
38. غلام حسین اعظمی، 'سوال یہ ہے: 'اوراق'، ستمبر 1973ء، ص 9
39. انیس ناگی، 'نئی شاعری کا منصوبہ'، 'مشمولہ' نئی شاعری - ایک تنقیدی مطالعہ (مرتبہ افتخار جالب)، لاہور، نئی مطبوعات، 1966ء، ص 48
40. اختر احسن، 'نئی شاعری کا شعور'، 'مشمولہ' نئی شاعری - ایک تنقیدی مطالعہ (مرتبہ افتخار جالب)، ص 39-40
41. انیس ناگی، 'نئی شاعری کا منصوبہ'، 'مشمولہ' نئی شاعری - ایک تنقیدی مطالعہ، ص 51
42. وزیر آغا، ڈاکٹر، نئے مقالات، ص 124
43. افتخار جالب، 'سانی تفکیرات'، 'مشمولہ' نئی شاعری - ایک تنقیدی مطالعہ، ص 248

44. افتخار جالب: 'لسانی تشکیلات'، مشمولہ نئی شاعری۔ ایک تنقیدی مطالعہ، ص 249
45. افتخار جالب: 'سوال یہ ہے'، 'اوراق'، لاہور، شمارہ نمبر 9، 1966، ص 16-17
46. وزیر آغا، ڈاکٹر، 'اوراق' کے ادارے (مرتبہ قبل آفتی) لاہور، کاغذی پیر، 2000، ص 84
47. گوئی چند نارنگ: اردو افسانہ و روایت و مسائل، ص 727
48. آل احمد سرور، مجموعہ تنقیدات، ص 845
49. ممتاز حسین: 'تقد حرف'، کراچی، مکتبہ اسلوب، 1985، ص 206
50. ظلیل الرحمن عظمیٰ: 'جدید تر غزل'، مشمولہ 'فنون' (جدید غزل نمبر)، ص 66
51. احتشام حسین: 'جدید غزل'۔ چند اشارے، مشمولہ 'فنون' (جدید غزل نمبر)، ص 23-24
52. احمد بدائی، قصہ نئی شاعری کا، کراچی، سیپ پبلی کیشنز، 1979، ص 11-13
53. ممتاز حسین، 'تقد حرف'، ص 104
54. ایضاً، ص 205
55. محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، نشانات، کراچی، ادارہ معر لو، 1981، ص 88
56. جمیل جالبی، ڈاکٹر ادب، گلبر، مسائل، کراچی، رائل بک کمپنی، 1986، ص 67
57. جمیل جالبی، ڈاکٹر نئی تنقید، کراچی، رائل بک کمپنی، 1985، ص 8
58. محمد حسن مسکری، جھلکیاں (مرتبہ سہیل عمر، نعمتہ عمر)، لاہور، مکتبہ الروایت، ص 22
59. ایضاً، ص 41
60. محمد حسن مسکری، 'روایت کیا ہے'، مشمولہ 1962 کے بہترین مقالے (مرتبہ شہرت بخاری)، ص 17
61. سر سید احمد خاں، خود نوشت افکار سر سید (مرتبہ ضیاء الدین لاہور)، ص 44
62. بحوالہ محمد حسن مسکری 'روایت کیا ہے'، مشمولہ 1962 کے بہترین مقالے (مرتبہ شہرت بخاری)، ص 19
63. فہیم احمد جلیقی، ادب، کراچی، شمارہ نمبر 1، ص 181
64. ٹی ایس ایلیٹ، 'روایت اور انفرادی مصاحبت'، مشمولہ ارسطو سے ایلیٹ تک (مترجم جمیل جالبی)، اسلام آباد، پبلیشنگ فاؤنڈیشن، ص 503



(دریافت: شمارہ نمبر جنوری 2004) مدیر ڈاکٹر رشید امجد، ناشر: پبلیشنگ انڈسٹری آف پاکستان، لاہور، اسلام آباد

وجودیت پر ایک تنقیدی نظر

نشاۃ الثانیہ کے دوران چیکو ڈیلا میراٹھ والا نے انسان کی عظمت کا تذکرہ کرتے ہوئے نیچر کی زبان سے یہ الفاظ کہلوائے تھے:

”اے آدم! ہم نے تمہیں نہ تو کوئی مخصوص رہائش ودیعت کی ہے، نہ تو کوئی مخصوص شکل اور نہ ہی کوئی مخصوص عمل تاکہ تم خود اپنی خواہش کے مطابق اپنی رہائش، شکل اور عمل کا انتخاب کر سکو، ہم نے تمہیں دنیا کے مرکز پر استادہ کر دیا ہے تاکہ تم زیادہ آسانی سے دنیا میں اپنے چاروں طرف دیکھ سکو۔ نہ تو ہم نے تمہیں مادی وجود بخشا ہے اور نہ ارضی، نہ تو لافانی اور نہ فانی، تاکہ تم خود ایک صنایع کی طرف اپنی اس ہیئت کو نکھارو اور سنوارو جو تم خود کو دینا چاہتے ہو۔ تم چاہو تو وحشی درندوں کی قہر لست میں گر جاؤ اور چاہو تو خود کو الہامی ہستی کی بلندیوں پر لے جاؤ۔“

انسانی عظمت کا یہی احساس مارکس کے اس مقولے میں ہویدا ہے کہ ”انسان اپنی تاریخ کا خود معمار ہے۔ مگر مارکس نے یہ بھی کہا کہ انسان اپنی تاریخ اپنی مرضی اور خود انتخاب کردہ حالات میں نہیں بنا سکتا بلکہ صرف ان ہی حالات میں جن میں وہ خود کو پاتا ہے اور جو ماضی سے اس کو ورثے میں ملے ہیں۔ وجودیت خیال و عمل کی اس مطابقت و ہم آہنگی کو بھول کر بغیر مادی آزادی کی ایسی پیروی کرتی ہے جو اس کو ایک دل آویز دود گش و فنی بے راہ روی کا موجد بنا دیتی ہے۔ وجودیت مارکسزم کی سائنٹفک تحریک سے زیادہ میراٹھ والا کے غیر سائنٹفک اور دماغی بیان سے قریب تر ہے۔

وجودیت ایک ایسی فلسفیانہ تحریک ہے جو انیسویں صدی میں ڈنمارک کے فلسفی کرکگارد (1833-55) کے انکار میں ظہور پذیر ہوئی اور بعد ازیں جرمنی اور فرانس میں دیگر

فلسفیوں کے افکار و نگارشات میں ایک واضح نظام فلسفہ بن کر ہمارے سامنے آئی۔ کرکار دینے اختلاقیات و دینیات کے مسائل کو اس طرح محسوس کیا اور اس انداز سے ان کو اپنے وجود کے شیشے میں منعکس کیا کہ یہ اس کے ذاتی مسائل بن گئے اور ایک نئے اور مخصوص اُصنک سے ایک تجربہ کار رد عمل بن کر ہمارے سامنے آئے۔ کیا وجہ ہے کہ بیشتر وجودیت کا پیش رو مانتے ہیں۔ مگر جن لوگوں کے لیے وجودیت جرمی اور فرانس کے مخصوص فلسفیوں کی فکر آرائیوں کا نتیجہ ہے، کرکار بھی کچھ دیگر فلسفیوں اور تحریکوں کے ساتھ وجودیت کے پس منظر اور محرکات میں شامل ہو۔ اس تحریک کی بنیادیں بڑی متفرق ہیں۔ وجودیت کے مختلف نمایندوں کے افکار میں شے، ہسرل اور مارکس کے افکار کے گہرے اثرات نمایاں ہیں۔ ان کے علاوہ ہیگل کے معروضی تصوریت، عقلیت، مگر جا کے ادارے اور سائنٹک اور تحقیکی ترقی سے شدید اختلاف بیشتر وجودیت پسند مفکروں میں مشترک ہے اور اس کے قسطنطام طور سے مندرجہ بالا عناصر یا طریق فکر کے خلاف ایک شدید رد عمل کی صورت میں نمایاں ہوتے ہیں۔ مگر کچھ عام اور مشترک علامات یا محرکات کی موجودگی وجودیت کو ایک ہم آہنگ نظام فلسفہ بنانے پر قادر نہیں اور وجودیت کی صحیح اور واضح تعریف اجنا اسی لیے ممکن نہیں کیوں کہ وجودیت کا ہر نمایندہ دوسرے سے بہت الگ نظر آتا ہے۔ اس کے باوجود زندگی کی طرف ان سبوں کا رویہ اور چند اہم مسائل کے متعلق ان کا طریق فکر انہیں ایک دوسرے سے قریب کر دیتا ہے۔

وجودیت کی جڑیں اس رومانیت میں پائی جاتی ہیں جو فرد کی اہمیت اور انفرادی آزادی کے نام پر اٹھارہویں صدی کی روشن خیالی اور عقلیت کے خلاف ایک بھرپور اور پراثر احتجاج تھی۔ وجودیت اس افلاطونی فلسفے کی ضد ہے جو عالم موجودات سے آنکھیں پھیر کر اشیاء کی ماییت یا ان کے جوہر کو حقیقت سمجھتا ہے اور اسی کو تفکر و ادراک کا واحد مقصد ٹھہراتا ہے۔ افلاطون کے نظریہ تصوریت کے مطابق عالم موجودات ان ابدی اور لائقانی تصورات کا ایک قافی اور ناقص پرتو ہے۔ اس کے برعکس وجودیت کے لیے وجود انسانی ہی فلسفی کے لیے تمام تر دل چسپی اور توجہ کا مرکز ہے۔ زیر بحث تحریک کا نام وجودیت اسی مناسبت سے رکھا گیا ہے کہ یہ وجود سے متعلق مختلف اذکار و نظریات کی وضاحت کرتی ہے۔ لفظ وجود یہاں انسانی وجود کے لیے

۱۔ گو وجودیت انیسویں صدی کے آخر میں شروع ہو کر جرمنی میں مکمل جگہ عظیم کے اہد ایک نمایاں فلسفیانہ تحریک بن چکی تھی مگر یہ نام وجودیت جرمنی کے ایک مصنف ہائن من نے 1929 میں اس تحریک کو عطا کیا۔

وقف ہے اور یہی مسئلہ ان کے فلسفوں کا سرکزی خیال ہے، مادی اور فطری چیزوں کے وجود میں ان کی دل چسپی صرف ضمنی ہے یعنی صرف اس حد تک جہاں تک انسانی وجود ان سے متاثر ہو سکتا ہے انسانی وجود اور اس کے کچھ لوازم ہر شعبہ فکر میں وجودیت پسند فلسفی کو ایک ناگزیر اور واحد زاویہ نظر عطا کرتے ہیں اور اسی کے مطابق وہ ہر چیز کو سمجھنے اور پرکھنے کی کوشش کرتا ہے۔

دینیات ہو یا سماجیات، سیاسیات ہو یا اخلاقیات، نفسیات ہو یا بعد الطبیعیات، ہر علم اور ہر شعبہ میں انسانی وجود کی اہمیت مسلم ہے اور اسی محور پر تمام علوم کی توضیحات و تشریحات گردش کرتی رہتی ہیں۔ اس رویے میں ہمیں سو فطائی فلسفی فیثاغورث کے اس مقولے کی بازگشت سنائی دیتی ہے کہ "انسان ہر شے (کو پرکھنے) کا پیمانہ ہے۔"

جیسا کہ پہلے ذکر کیا گیا ہے یہ تحریک انیسویں صدی میں ڈنمارک سے شروع ہوئی مگر اس کے خط و خال کو ابھارنے اور اس کو مقبول و مشہور بنانے میں جرمنی کے کارل یا سپرس (1883ء) و مارٹن ہائیڈیگر (1889ء) اور فرانس کے گیبریل مارسل (1889ء) اور ژال پال سارتر (1905ء) کے نام قابل ذکر ہیں۔ آخر الذکر دو فلسفیوں نے ادبی تخلیقات کے ذریعے وجودیت کی جس طرح اشاعت کی ہے وہ تاریخ فلسفہ میں بے مثال ہے ان دونوں میں سارتر مقبول تر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب کا مطالعہ کرنے والوں میں سے بیشتر کے لیے وجودیت سارتر کے فلسفہ حیات یا اس کے دیگر فلسفیانہ خیالات کے ہم معنی ہے۔

اس غلط فہمی کی اہم وجہ دیگر وجودیت پسندوں کی دقیق یا گنجلک تحریریں ہیں جن میں سے اکثر کا اب تک انگریزی زبان میں ترجمہ نہیں ہوا ہے اور سارتر کی دل چسپ نفسیاتی اور جنسیاتی تجزیے سے مرتب کہانیاں ڈرامے اور ناول ہیں جن میں سے بیشتر انگریزی میں ترجمے کے بعد شائع ہو چکے ہیں۔ ان کے علاوہ اس تحریک سے وابستہ کچھ اور نام ہیں۔ روس کے برودزیا نیو (1874-1948ء) اسپین کے اوناٹسو (1836-1946ء) فرانس کے کامو (1913-1960ء) اور مرلو پونتی (1908-1961ء) اور اسرائیل کے مارٹن بویر (1878ء)۔

عام طور سے وجودیت کے نمایندوں کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ خدا کے وجود کے قائل اور اس سے منکر۔ اول الذکر گروہ میں کرگارد، یا سپرس، مارسل، برودزیا نیو، اوناٹسو اور بویر شامل ہیں۔ آخر الذکر میں ہائیڈیگر، سارتر، اور کامو قابل ذکر ہیں۔ اس تقسیم سے قارئین کے ذہن میں یہ بات صاف ہو جائے گی کہ وجودیت کے لیے خدا پرستی ایک اتنی ہی اتفاقیہ بات ہے جتنی دہریت۔

وجودیت کا آغاز جہاں ایک طرف ایک فرد کی زندگی میں ذہنی اور جذباتی بحران و کش مکش سے ہوتا ہے تو دوسری طرف سماجی، معاشی تاریخی اور سیاسی تبدیلیوں اور دقتوں سے ہوتا ہے۔ ان دونوں صورتوں میں فرد اور سماج کے باہمی رشتے ٹوٹنے لگتے ہیں اور آدمی خود کو دنیا، سماج، خدا اور خود سے بھی علاحدہ اور بے گانہ سمجھنے لگتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ ایک نفسیاتی صورت حال ہے جو تنہائی کے شدید کرب اور بے چینی سے پیدا ہو کر تمام وجود کو متاثر کرتی ہے۔ قنوطیت اور فراریت اسی ذہنی حالت کے عام مظاہر ہیں۔ کبھی کبھی شدید صورتوں میں ہر شے سے انکار و انحراف بھی ظاہر ہوتا ہے۔ وجودیت پسند بھی قدیم اقدار سے انحراف کرتے ہیں اور اقدار کے بحران کا شکار ہیں مگر ان کی نظر میں یہ اقدار کے قطعی فقدان کا سبب نہیں بنتا بلکہ نئے اقدار کی تلاش کا محرک بن کر ان کے فلسفیوں کو ایک نئی روح بخشتا ہے لیکن ان کی قدریں اتنی داخلی اور نجی ہوتی ہیں کہ صحیح معنوں میں ان کو قدریں کہنا شاید غیر مناسب معلوم ہو۔

عام طور سے تمام وجودیت پسندوں کے افکار میں یہ بات مشترک نظر آتی ہے کہ ان کے اقدار کی بنیاد فرد کے نجی ایجاب اور ارتکاب، آزادی انتخاب، خود مختاری اور آزادی عمل پر موقوف ہے۔ یہ نظر یہ بیک وقت مختلف زاویوں سے وجودیت کے محاسن و میوب کی بنیاد بن جاتا ہے بہر حال ان مفکروں کے لیے یہ بات اہم ہے کہ وہ جدید انسان کی حالت ان سماجی تبدیلیوں کے پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کریں جو جدید دنیا میں رونما ہو رہے ہیں اور جو انسان کی حیثیت اور اس کے ماحول میں ہر لمحہ ایک عظیم اور معمولی تبدیلی پیدا کر رہے ہیں۔ اس تبدیلی نے مارکس، ولیم جیمس، ڈیلتائی، ہگلز اور دہاسٹ ہیڈ جیسے مفکر دل کو متاثر کیا جنہوں نے سماجیات اور فلسفے کو ایک نیاز ادیہ فکر دیا اور مختلف انداز سے انسان کو یہ بتانے کی کوشش کی کہ وہ اپنے ارد گرد تیزی سے بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ کس طرح انضباط و تعدیل کر سکے۔

سماجی حالات اور تبدیلیوں کا شعور وجودیت کے علم برداروں کے افکار میں ایک الگ ڈھنگ سے نظر آتا ہے۔ تمام تر وجودی فلسفہ دراصل اسی احساس علاحدگی یا بے گانگی سے شروع ہوتا ہے جو مختلف منازل پر مختلف صورتوں میں عیاں ہوتا ہے۔ انسان کی حیثیت آج کی دنیا اور سماج میں کیا ہے؟ یہ بنیادی سوال کرکارو کے ذہن میں اتنی شدت سے ابھرا کہ اس نے اس

کے تمام تر فلسفے کو اسی رنگ میں رنگ ڈال دیا اور اس کے بعد دوسرے وجودیت پسندوں کو بھی متاثر کیا۔ مارکس کے لیے ایک حقیقی اور سچا انسان سماجی کردہ سے مماثل ہے اور صنعتی پیداوار سے متعلق اور جو ایک منظم اور عدل پسند سماج میں انسانی خواہشات اور مادی امکانات کے درمیان کوئی اختلاف یا کشیدگی نہیں پاتا کرگارد نے یہ نعرہ بلند کیا کہ وجود انفرادیت کے ہم معنی ہے۔ بالفاظ دیگر انسانی وجود کا ہر لمحہ اور اس کی ہر حرکت کو انفرادی اور شخصی خصوصیات کی روشنی میں ہی سمجھا اور پرکھا جاسکتا ہے۔ عوام میں شامل ہونا یا ان کے ساتھ قریبی روابط پیدا کرنا کرگارد کے لیے فرار کے مترادف ہے۔ عوام کے درمیان فرد اپنی انفرادیت کھودیتا ہے اور یہ کرگارد کی نظر میں گناہ عظیم ہے۔ اس کے نزدیک داخلیت ہی ثواب ہے اور اس لیے اس کا یہ اصول تھا کہ انسان کو اپنی ذات میں واپس لوٹ آنا چاہیے۔ اس نے یہ بات تسلیم کرانے کی کوشش کی اس عصر کا جو ہر شے کو خارجی بنا دیتا ہے، واحد علاج یہ کہ انسان اپنے میں واپس آجائے اور اپنی ذات میں پوشیدہ امکانات کو بے روئے کار لائے۔ اس نے اپنے گرد و پیش کے حالات کا تجزیہ کچھ اس طرح کرنے کی کوشش کی ہے:

”موجودہ عصر کا تخیلی معروض مساوات کی طرف لے جاتا ہے اور اس کا منطقی۔۔۔ گونڈا۔۔۔ کمال ہے سب کو ایک سطح پر لے آنا (ہمواریت)۔“

کرگارد نے اس کو برابری کا مجرد مفروضہ تصور کیا۔ وہ اس کا مخالف تھا کیوں کہ یہ مختلف افراد کے ساتھ صحیح معنوں میں انصاف نہیں کر سکتا۔ اپنے عصر کی مخالفت یا سپرس بھی ان الفاظ میں کرتا ہے۔

”آج کے انسان کی جڑیں اکڑ گئی ہیں کیونکہ اسے صرف اس بات کی خبر ہے کہ وہ ایسے حالات میں زندہ ہے جو تاریخ سے پابجول ہیں اور عظیم خفیروں لگتا ہے گویا وجود کی بنیادیں درہم برہم ہو گئی ہیں۔“

سائنس کی مخالفت

مارسل نے اپنی تحریروں میں اسی شکایت کو مشینی آلات اور سائنس کی مخالفت کی صورت میں پیش کیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ انسان آلات کی تخلیق اور ان کا استعمال اپنی آسودگی اور تیشی کے لیے کرتا ہے مگر رفتہ رفتہ وہ خود ان مشینوں اور ان آلات کا غلام بن جاتا ہے کیوں کہ یہ آلات ہی انسان پر قابو پالیتے ہیں۔ یہ صورت حال صرف تکلیف دہ نہیں بلکہ انسان وجود کے لیے مہلک بن جاتا ہے۔ انسان کی خود غرضی۔ مطلب پرستی، بے وفائی، فریب دہی، نفرت اور

دوسروں کی مدد سے استرازیہ تمام تر نتائج صرف اس لیے پیدا ہوتے ہیں کہ انسان اپنے وجود کی اصلیت کو سمجھنے سے انکار کرتا ہے اور تکنیکی آلات ترقی میں خود کو ضم کر چکا ہے۔

یہ خامیاں اور نقائص انسان کے ہر شعبہ فکر و عمل پر اثر انداز ہوتی ہیں ایسا انسان جو اپنی اصلیت کو بھول چکا ہو اور خود آگہی سے محروم ہو یہ قول مارسل ان تحریری قوتوں کے سامنے ہلکے نہتار ہوتا ہے جو اس کے ارد گرد رواں ہیں۔

بیگانگی

مندرجہ بالا تعارف کی روشنی میں یہ بات شائد واضح ہو گئی ہو کہ وجودیت کی ابتدا انسان کی اس حالت سے ہوتی ہے جسے کچھ دیر پہلے علاحدگی یا بیگانگی کہا گیا ہے۔ اجنبیت اور بیگانگی کا یہ احساس دور جدید کے انسان کے دل و دماغ پر نشتر لگاتا ہے۔ یہ احساس صنعتی انقلاب کے بعد شدید تر ہوتا گیا۔ انسان نیچر سے جدا ہو کر جب شہر میں جمع ہو گئے تو انہیں مشین کے عفریت نکل گئے۔ انہام کار انسان پہلے۔ نیچر سے اور پھر اپنے آپ سے بیگانہ ہو گیا۔ معاشی اور سماجی کش مکش نے اسے سماج سے بیگانہ کر دیا۔ اسی طرح عقلیت نے انسان کو اپنے ذاتی تجربات سے بیگانہ کرنے کی کوشش کی اور گر جا کے ادھر سے نے اسے خدا سے علاحدہ اور بیگانہ کر دیا۔ علاحدگی کا احساس خارجی طور پر انسان اور انسان اور انسان و کائنات کے درمیان تضاد و عدم مطابقت پیدا کرتا ہے اور داخلی طور پر عقلی عدم توازن، احساس تنہائی، بے چارگی، لگرو پریشانی، خوف و ہراس اور شدید بے چینی پیدا کرتا ہے۔ تنہائی کی اسی کیفیت کا تذکرہ آپ نے شد میں ایک جگہ یوں کیا گیا ہے:

”اس نے اپنے ارد گرد دیکھا اور اپنے سوا کچھ بھی نہ پایا پیسے تو وہ جوش میں بیچ

اتھا صرف میں ہوں اور پھر وہ خوفزدہ ہو گیا۔ پس آدمی اسی طرح ہر اس میں ہوتا

ہے جب وہ خود کو تنہا پاتا ہے۔“

وجودیت پسندان تمام انواع کی بیگانگی کا حل تلاش کرنے کے لیے داخیت پر زور اور انسان کو اپنے ذاتی وجود کی اصلیت کو پہنچانے کی دعوت دیتے ہیں۔

(2)

کرکارڈ کوئی زندگی میں اپنے والدین سے کچھ ایسے تجربات ہوئے جنہوں نے اسے ایک شدید احساس جرم میں مبتلا کر دیا اور وہ رفتہ رفتہ مذہب کے خارجی اصولوں اور سماجی بے راہ

ردی سے اکتا گیا۔ خارجیت اور عقلیت اس کی نظر میں انسانی وجود کے سب سے بڑے دشمن بن گئے کیوں کہ یہ انسان کے انفرادی جوہر کو تباہ کر کے اسے کچھ ایسے مشترکات کا حامل بنا دیتے ہیں جو اس کی روح اور اس کے کردار کی عکاسی تو نہیں کر سکتے بلکہ صرف ظنی اور کھوکھلی خصوصیات کی غمازی کرتے ہیں۔ اپنی بے چینی سے تنگ آ کر اس نے اس سکوں کی تلاش کی جو دور جدید کے انسان کو بیرونی ہنگاموں اور دنیوی ذمہ داریوں کے ہاؤس میسر آ سکے۔ اس کے ساتھ ساتھ اسے ایک صحیح مسیحی بننے کی خواہش تھی جو مذہب کی پناہ صرف اس لیے لے کہ وہ اپنے خدا کی طرف ابدی ذمہ داریوں کو سمجھ سکے اور ان کی تکمیل کر سکے۔

اس نقطہ نظر سے اس نے فرد کے وجود کے تصور کی وضاحت کرنے کی کوشش کی اور وجودی فکر کو مجرد قیاس آرائی سے میسر کیا۔ اس نے فرد کی اہمیت کو ابھارا اور یہ سمجھایا کہ وجود کی اصلیت اور مذہب کو صحیح طور پر سمجھنے کے لیے انسان کو اپنے تئیں لوٹ کر اپنی ذات میں کلیہ سما جانا چاہیے۔ ڈے کارٹ نے کہا تھا "میں سوچتا ہوں لہذا میرا وجود ہے۔" مگر کرکگارو نے اس مقولے کو اسٹ کر یہ کہا کہ میرا وجود ہے اس لیے میں سوچتا ہوں۔ "ڈے کارٹ نے اپنی ہستی کے وجود کو ثابت کرنے کے لیے فکر کو ایک ناگزیر معیار بنایا مگر اس نے یہ نہیں سوچا کہ فکر کا امکان اس وقت ہی ہوتا ہے جب فرد کا وجود مان لیا جائے۔ کرکگارو اور اس کے بعد سارتر اور مارسل اس بات سے متفق ہیں کہ ڈے کارٹ نے یا تو ادھوری بات کہی یا غلط۔

کرکگارو وجود کی تعریف، اصلیت، واقعیت اور شخصیت کی روشنی میں کرتا ہے۔ انسان کی اصلیت اور شخصیت دو ہیئت شدہ نہیں ہوتیں بلکہ انہیں بنانا اور سنوارنا پڑتا ہے اور ان کے امکانات انسان اپنی ذات کے اندر ہی پاتا ہے۔ وجود دراصل انسان کا اپنا وہ رویہ ہے جو وہ اپنے تئیں اختیار کرتا ہے اور اس کا اظہار کچھ مخصوص نازک حالات میں ہوتا ہے۔ مثلاً انتخاب، تصادم اور موت، وہ اس بات کا شاکی ہے کہ ہم نے وجود کے معنی کو اور اس کی درونیت کی اہمیت کو بھلا دیا ہے۔ تمام انسان کے لیے واحد حقیقت اس کا انفرادی وجود ہے جسے داخلی بنانا اس کی اہم ترین ذمہ داری ہے خارجی اور معروضی فکر انسان کی ذات کی گہرائیوں میں داخل نہیں ہو سکتی کیوں کہ اس کا دخول صرف عالم گیر یا کلیہ تصورات میں ہوتا ہے جب کہ انسان کی حقیقت کو کلیہ یا عالم گیر کہنا فرد کی اصلیت سے انحراف کرتا ہے۔

اس خیال سے اس نے وجودی فکر کا تصور اپنا یا جو وجود کی اصلیت کو پہچاننے کے لیے

ناگزیر ہے اور اس طرح وہ اس مقولے کی وضاحت بھی کرتا ہے کہ داخلیت ہی ثواب ہے۔ کرکھارو کے لیے فلسفیانہ فکر بھی اس حقیقی زندگی سے پیدا ہوتی ہے جو حیات و ممات کے درمیان قائم رہتی ہے۔ فرد کی زندگی میں اہم ترین اور پر معنی واقعات وہ ہیں جن کا تجربہ اسے داخلی فیصلے، انتخاب کے لحاظ اور شش و پنج کے حالات میں ہوتا ہے۔ پس انسانی وجود ایک پیچیدہ جدوجہد اور حرکت کا نام ہے جس میں تقویٰ وار کتاب مسلسل لازمی طور پر شامل ہیں خود عائد کردہ تقویٰ وار کتاب کا یہ تصور سارتر کے فلسفے میں کمال کو پہنچتا ہے جو انسان کو لامحدود ذمہ داریوں کا پابند کر دیتا ہے۔

ذات سے کشیدگی

کرکھارو کے لیے خود اپنی ذات سے کشیدگی یا غلاحدگی انسان کو خارجی و دنیوی معاملات میں کچھ اس طرح ضم کر دیتی ہے کہ اس کی شخصیت اور انسانیت سلب ہو جاتی ہے اور چونکہ اس کی اصلیت اس کی ذات کے اندرونی امکانات میں پوشیدہ ہے اس لیے وہ سماج اور دنیا سے بھی ہم آہنگ نہیں ہو سکتا اور انجام کار وہ صرف دنیا سے ہی نہیں بلکہ خود سے بھی کشیدہ ہو جاتا ہے یہ ایک ایسی نفسیاتی صورت حال پیدا کرتا ہے جو تضادم و تضاد سے بھرپور ہے۔ ذہن کی یہ حالت جو اضطراب و تشویش کی حالت ہے کرکھارو کے علاوہ ہائیڈیگر، یاسپرس اور سارتر کے افکار میں بھی نمایاں ہے گو وہ ان کا تذکرہ مختلف طریقوں سے کرتے ہیں کرکھارو کے مطابق یہ اضطرابی کیفیت ناامیدی میں بدل جاتی ہے جو انسان کو ایک اضطراب مسلسل میں مبتلا کرتی ہے جو موت تک جاری رہتا ہے۔ کرکھارو اس کو ایک روحانی مرض کہتا ہے جو اس وقت رونما ہوتا ہے جب انسان خود کو خدا سے بے تعلق کر دیتا ہے اور اس طرح اپنی ذات کے ابدی اور روحانی عناصر کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ ہماری انسانیت صرف آدمی کی طرح پیدا ہونے کا نام نہیں۔ یہ ایک مقصد کا نام ہے جس کا حصول ہمارا کام ہے اور ہمارے لیے اہم مسئلہ یہ ہے کہ ہم کس طرح غیر مستند اور مصنوعی وجود کی سطح سے حقیقی اور مستند وجود کی منزل تک پہنچیں۔ اس منزل تک پہنچنے کا طریقہ وجود اور وجودی فکر کو سمجھنے اور اپنانے پر مبنی ہے۔

کرکھارو کے لیے وجودی فکر اخلاقی اور مذہبی آگاہی کا نام ہے اسی آگاہی کو وہ صحیح معنوں میں مابعد الطبیعیاتی سوال کہتا ہے جو داخلی ہے اور جس کا کوئی خارجی ثبوت نہیں مل سکتا اور جو درحقیقت ثواب کہلانے کا مستحق ہے۔ خارجی سچائی جو بیرونی اور سماجی حالات میں سمجھا جاتا ہے کرکھارو کے لیے لغویت اور اہمیت کے مترادف ہے۔ سارتر نے اسی احساس کو دنیا کی لامعنویت

کا نام دیا ہے اور کامواس کو کمال تک لے جاتا ہے جب وہ اپنی کتاب ”دی دیتھ آف سی فز“ کے آغاز میں ہی یہ کہتا ہے:

”مندرجہ ذیل صفحات اہلیت و صحت کے اس جذبے سے سروردار رکھتے ہیں جو ہماری دنیا میں رائج ہے۔“

یا سپرس

انسانی وجود اور اس کی انفرادیت و داخلیت میں وجودیت کی یہ گہری دل چسپی پہلی جگہ عظیم کے بعد جرمی میں یا سپرس کے افکار میں نمایاں ہے۔ گویا سپرس بنیادی طور پر نفسیاتی امراض کا ماہر تھا مگر جگہ کے ذہنی اثرات نے اسے یہ سوچے پر مجبور کر دیا کہ انسان کی بیشتر پریشانیوں اور ناامیدیاں اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب وہ بیرونی اور خارجی حالات میں الجھ کر اپنے وجود سے آشنا و بیگانہ ہو جاتا ہے۔ اس نے یہ بتانے کی کوشش کی کہ انحطاط و غیر اطمینانی کے دور میں انسانی وجود کا جو ہر ان حالات میں گھبراتا ہے جنہیں وہ حصار کی حالت کہتا ہے۔ یہ حالات انسان کو خود نگری، خود آگہی، اور اپنے تئیں فیصلہ کرنے کی قوت فراہم کرتے ہیں۔ ان حالات کی مثال وہ مرض موت اور ناقابلِ حلانی گناہ سے دیتا ہے جو انسان کو اپنے وجود کی حدوں پر لاکھڑا کرتے ہیں۔ وجود کے معنی ایسے نازک حالات میں واضح ہوتے ہیں۔ یا سپرس کے افکار میں اپنے عصر کی ناامیدیاں اور پریشانیاں اس کے پہلی جگہ عظیم کے ناگفتہ بہ تجربات کی بنا پر سمٹ آتی ہیں اور وہ ماضی و مستقبل دونوں سے ناامید نظر آتا ہے۔ لیکن اس کی ناامیدی اسے یکسر قنوطی نہیں بتاتی کیوں کہ حال کے بارے میں وہ پر امید رہتا ہے اور اس پر اس کا یقین قائم رہتا ہے۔ اپنی کتاب دی اور یجن اینڈ گول آف اسٹری (1953) میں وہ کہتا ہے:

”ماضی کی یادداشت غیر مکمل ہے اور مستقبل ابہام کا شکار ہے۔ صرف حال کی

ہی ہم کوئی واضح تصویر بنا سکتے ہیں“

حال کے آئینے میں ہر انسان کو وہ اپنے وجود کا عکس دیکھنے کی دعوت دیتا ہے اور حال ہی وہ دائرہ ہے جس میں وجود کے تمام امکانات و صلاحیتیں محدود رہتی ہیں حال کو گنوا دینا اپنے وجود کے امکانات اور استعمال کے متنافی ہے۔ یا سپرس نے یہ محسوس کیا کہ اذیت، کرب، تصادم اور احساس جرم کے بحرانی حالات میں ہمارے تجربات درہم برہم ہو جاتے ہیں۔

ایسے مواقع یا ہمیں یا اس کا شکار بنا دیتے ہیں یا پھر ایک مستند اور حقیقی انتخاب کے امکان

سے دو چار کرتے ہیں۔ یا سپرس کے خیال میں جدید تکنیکیات اور منظم پیداوار عوام کو بیگانگی اور غلامی کے اس نکتے تک لے جاتی ہیں جہاں انسان اپنی ذات اور روحانی صفات سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے لہذا اس کا فلسفیانہ مقصد ہے ایسے انسان کو اجاگر کر کے اسے اپنے حقیقی و معجز وجود سے روشناس کرانا یا سپرس اس سلسلے میں انسانی وجود کے تین متفرق پہلوؤں کا تذکرہ کرتا ہے نمبر 1 مادی وجود نمبر 2 شعوری وجود اور نمبر 3 روحانی وجود ان میں آخر الذکر کی اہمیت سب سے زیادہ ہے اور وہ حقیقی وجود کو اسی معنی میں سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس ادراک کا حصول، وجودی فکر، کے ذریعے ممکن ہے جو عقلی اور سائنٹفک ادراک سے الگ اور اعلا تر ہے۔

فلسفہ ایک ایسا مادہائی عمل ہے جو مادی اور خدائی علوم سے پرے ایک ایسی حقیقت کی طرف لے جاتا ہے جو حواس و عقل کی دست رس سے باہر ہے۔ یا سپرس کانٹ کی طرح قائل فہم اور ناقابل فہم حقائق کی بات کرتا ہے۔ فہم ادراک سے پرے جو ہستی ہے وہ ہمہ گیر ہے اور کل عالم حقائق کو اپنے دامن میں سمیٹنے پر قادر ہے۔ یہ ہستی تمام امکانات کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ یہ حقیقت ایک قطعی اور اساسی ہستی کے مترادف ہے جو ہمارے تصورات میں مضمر ہے اور ان سے ماورائی بھی۔

قارئین کو یہاں یہ سمجھنے میں وقت نہیں ہوگی کہ یا سپرس اس تصور سے خدا کی ذات کو اپنے فلسفے میں اعلیٰ ترین مقام عطا کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ مگر یا سپرس کا خدا فرد کی خود تشکیل اور خود آگمی کے عمل میں قائل نہیں ہوتا کیوں کہ انفرادی آزادی و غیر وجودیت پسندوں کی طرح یا سپرس کے فکر میں بھی بہت بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ کمال وجود کے حصول کی کوشش انسان کی اپنی ذمہ داری ہے اور کوئی بھی فوق الانسان اور فوق الفطری اقتدار اس حق کے اعہار میں دخل نہیں دے سکتا۔ فہم و ادراک بھی انسان کے داخلی اور ذاتی مطالبات کے حصول میں دخل نہیں ہو سکتے۔ وجود کی ترویج (جو یا سپرس کے وجودی فلسفے کا مرکزی خیال ہے) کا مقصد آزادی اور ذمہ داری کے اسی شعور سے حاصل ہو سکتا ہے۔ یا سپرس کا قول ہے:

”یہ وجود کا جوش و جذبہ ہے کہ یہ علم کے خدا ان سے قطعی طور پر قصاص نہیں

الہام کیوں کہ اس کی رضا اور قوت الہوی آزادی میں ہی بدوئے کار آتی ہے۔“

مگر انسانی وجود کی وضاحت کا کمال اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب انسان ماورائیت کی حد میں داخل ہوتا ہے۔ یہ ماورائیت واجب الوجود اور قائم بالذات ہستی ہے جس کو وہ بعد میں خدا کا نام دیتا ہے۔ اس ذات کا شعور ایک خفیہ تحریر یا علامت کی صورت میں پیدا ہوتا ہے جس کا

حل انسان خود اپنے وجود کی گہرائیوں میں ڈوب کر ہی نکال سکتا ہے۔ اسی مناسبت سے یاسپرس وجود کی ہر معجزہ اور حقیقی آگہی کو ایک خفیہ علامت کہتا ہے جس کو سمجھنے کی کوشش میں انسان کا مکمل وجود اور اس کی تمام تر حقیقتیں شامل ہو جاتی ہیں۔

مارسل

یاسپرس کے اس نظریے سے مارسل بھی متاثر نظر آتا ہے جب وہ حقیقی وجود کو راز کہتا ہے جس کا متضاد مسئلہ ہے۔ مارسل کے خیال میں مصنوعی وجود انسان کو ایک آلے کی حیثیت عطا کرتا ہے جو خود اپنی کوئی وقعت نہیں رکھتا۔ صحیح معنوں میں ایسا شخص نہ تو خود اپنا بننا ہے اور نہ دوسرے کا علاحدگی اور بے تعلقی کا شکار ہو کر وہ وقت کے دھارے میں تحلیل ہو جاتا ہے اور اپنے وجود سے متصل نہیں ہو سکتا۔ مارسل بھی کرگزار اور یاسپرس کی طرح انسانی وجود کی روحانی حقیقت کی بات کرتا ہے جس کی جستجو فلسفے کا مقصد اور انسانی فکر کی منزل ہے۔ مگر انسان کی یہ تلاش ذات اس کے نجی تجربات کی روشنی میں ہی ممکن ہے۔

یہ تجربات ایک طرف تو اس کے شعور کے گرد گھومتے رہے ہیں اور دوسری طرف بنیادی طور سے یہ تجربات ایک ایسی ہستی کے ہوتے ہیں جو اس دنیا میں موجود ہے۔ انسان کا ہر تجربہ انسان کے خصوصیات والہ افرادیات کی بنا پر اس کے وجود سے بلا واسطہ منسلک ہوتا ہے اور اس لیے ایک سبز نہاں ہے ہاں عقل کی رسائی ممکن نہیں اور صرف مشاہدہ ذات سے ہی اسے سمجھا اور جانا جاسکتا ہے۔ اسی طرح انسانی وجود بھی عقل کو محو تما شائے لب ہام، چھوڑ کر مشاہدہ ذات اور وہدانی آگہی کے آغوش میں ہی اپنے اسرار کا انکشاف کرتا ہے۔

کرگزار کی طرح مارسل بھی انسان کی علاحدگی اور احساس تنہائی پر قابو پانا چاہتا ہے۔ اس کے خیال میں ضرورت سے زیادہ سماجی تکنیکیات کا شکار انسان اپنی شخصی خصوصیات سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے اور انسانوں کے باہمی قریبی رشتے قائم نہیں رہتے۔ اس کی تمام تر تفکراتی، تصوراتی اور تخلیقی صلاحیتیں جاہ ہو جاتی ہیں۔ اب انسان حرص و طمع کی بندشوں میں جکڑ کر صرف چیزوں کو حاصل کرنے میں مصروف ہو جاتا ہے۔ یہ رجحان انسان کو خود غرض، بے وقار، ریاکار، ناقابل اعتبار اور تنفر کیش بنا دیتا ہے اور سماجی رشتوں کو کھوکھلا اور پر فریب۔ مگر انسان کی حصول اشیاء کی خواہش اسے خود ان اشیاء اور ان کے حصول کے ذرائع کا غلام بنا دیتی ہے۔ یہ منزل انسانی وجود

کی گم شدگی کی انتہا ہے جس کے بعد وہ تمام انسانی قدروں کو بھول جاتا ہے اور باہمی رشتوں اور ذمہ داریوں کو فراموش کر دیتا ہے۔ وہ دوسروں کی مدد نہیں کر سکتا اور نازک مواقع پر کسی کے کام نہیں آ سکتا۔ اب انسان دوسرے کے لیے گویا غیر موجود ہوتا ہے۔ یہ رویہ، فریب دہی کے مترادف ہے اور اس حالت کو مارسل وجود کا فقدان یا نقص کہتا ہے۔ مگر جس لمحہ انسان کے دوسرے انسانوں کے ساتھ تمام رشتے ٹوٹنے لگیں اور وفاداری ختم ہونے لگے تو یہ ممکن ہے کہ اس وقت ایک وجودی شعور کا نزول ہو جو انسان کو مکمل جاہلی سے بچالے اور وجود کی ناگہانیت سے الگ کر کے وجود کی حقیقت کی طرف لے جائیں۔

اب انسان از سر نو اپنے وجود کی تمام تر تائید کیوں اور گہرائیوں کے ساتھ زندگی گزارے گا اور دوسروں کے ساتھ اس کے رشتے حقیقی جذبات و احساسات پر قائم ہوں گے۔

”افراد کے درمیان ہمارے وہ ہے جس میں ایک فرد دوسرے کے پاس موجود یا حاضر ہوتا ہے۔ رشتہ ایک روحانی تعلق ہے جس کا مطلب دوسروں کی آواز پر لبیک کہنا اور ان کے ساتھ روحانی قربت قائم کرنا ہے یہ رشتہ زمین و مکان کے محدود سے آزاد ہے۔ اس میں غیر حاضری کی جگہ حاضری، بے دقتی کی جگہ دقت، نفرت کی جگہ محبت، غیر اعتماد کی جگہ اعتماد، شک کی جگہ یقین اور ناامیدی کی جگہ امید پیدا ہوتی ہے۔“

(3)

اب ہم ان وجودیت پسند فلسفیوں کے افکار کا جائزہ لیں جو خدا کے وجود کے منکر ہیں اور پیٹھے کے ساتھ خدا کی موت کے قائل یہاں میں اجمالاً صرف ہائیڈیگر سارتر اور کاموکا ذکر کریں گے۔ ہائیڈیگر کے لیے انسانی وجود کا اہم ترین عنصر زمانیت ہے جس کا مسلسل اظہار انسان کے داخلی جذبات کے ذریعے ہوتا ہے۔ وقت کی اہمیت ہمارے تجربات کو ماضی اور حال سے اس طرح منسلک کرتی ہے کہ ایک لمحے کے لیے بھی ہم وقت کے احساس یا اس کے اثر سے خود کو الگ نہیں کر سکتے۔ پریشانی، موت وغیرہ کا احساس ہائیڈیگر کے لیے انسانی شخصیت کے ناقابل تفریق اجزاء ہیں جن کے ساتھ ہی اس کی شخصیت بنتی، ابھرتی یا ذوق ہے۔ یہ اجزاء اس کے داخلی وجود کی تشکیل کرتے ہیں۔ وجود کے معنی کو سمجھنے کے لیے تمام تر عملی مقاصد سے کنارہ کش ہو کر اپنی فنا اور وجود کی نزاکت کا شعور ضروری ہے اپنی زندگی میں یہ احساس ضروری ہے کہ ہر لمحہ وہ موت کے رویہ رو

کھڑا ہے اور موت کسی وقت بھی انسان کی تمام جدوجہد اور کادشوں کو بے دردی سے ختم کر سکتی ہے۔ موت کا احساس وجود کو غیر ضروری، فانی اور غیر مستحضر بنادیتا ہے۔ انسانی وجود کی حقیقت وجود کے دوران ہی ظاہر ہوتی ہے لہذا انسانی وجود کی حقیقت اور اس کا جوہر اسی وقت معنی خیز ہو سکتا ہے جب وجود کو تسلیم کر لیا جائے۔ پس وجود کا تقدم ناگزیر ہے۔ مگر یا پرس اور مارسل کی طرح ہائیڈیگر کے لیے بھی انسان کا وجود خود کو دنیا میں پیش کرتے ہوئے اپنا اظہار کرتا ہے۔ اور دنیا سے باہر اس کا وجود غیر ممکن ہے۔ اسی خیال کی بنا پر وہ ہم وجودیت کی بات کرتا ہے جو ہمیں انفرادی خول سے باہر نکال کر دوسروں کے مقابل لاکھڑا کرتی ہے۔

موت کا احساس

موت کا احساس ہمیں خوف و دہشت میں مبتلا کر دیتا ہے جس کی وجہ سے ہم اپنے اقوال و افعال میں فکر و نظر سے بے بہرہ ہو کر دنیا میں اس طرح مدغم ہو جاتے ہیں کہ ہماری ذاتی قدر و قیمت ختم ہو جاتی ہے اور ہم دوسروں کے ہاتھ میں کھ پتلی کی طرح تاپ جے ہیں۔ مارسل کی طرح ہائیڈیگر بھی انسان کا دوسروں کے لیے محض آلہ کار بننے کو وجود کا انحطاط و تنزل سمجھتا ہے۔ مگر اس سے مطر بھی ممکن ہے۔ یہ مگر انسان کو اس احتیاط یا 'اختنا' سے نصیب ہوتا ہے جو ہمیں ذمہ داری کا احساس دلاتا ہے اور داخلی فیصلوں اور انتخاب کے امکان پیدا کرتا ہے۔ یہ اختنا انسانی ضمیر کی ودیعت ہے (ضمیر کا یہ تصور سماجی رشتوں اور اخلاقی قدروں کو ہاتی رکھنے کی ایک داخلی اور نا کام کوشش ہے) اس تصور کی روشنی میں ہائیڈیگر یا پرس کی طرح ماورائیت کی بات کرتا ہے مگر اس کی ماورائیت خدا کے تصور پر مبنی نہیں بلکہ ذات کی اس صلاحیت کا نام ہے جو اسے اپنی کوتاہیوں، رکاوٹوں اور نا کامیوں پر غالب آنے میں مددگار ہوتی ہے۔

سارتر

انسانی شعور کی یہ صلاحیت سارتر کے تصور آزادی میں مکمل طور پر نمایاں ہے۔ انسانی وجود کا جو نظریہ سارتر کی تحریروں میں ملتا ہے اسے فلسفہ ارتکاب کہا جاسکتا ہے۔ شعور کا جو تجربہ یہاں ملتا ہے اسے وہ آزادی اور داخلیت و دلوں کو اہم مقام بخشا ہے۔ وہ اپنی کتاب "ہستی اور نیستی" میں انسانی وجود کو شعور کے معنی میں سمجھانے کی کوشش کرتا ہے جو محض ہستی کے تصور سے جدا ہے، وہ ہستی کو دو معنوں میں ممتاز کرتا ہے اپنے آپ میں اور اپنی خاطر (برائے خود) آخر الذکر معنی

میں ہستی انسانی وجود کے مترادف ہے اور اسے ہم شعور کہہ سکتے ہیں۔ اول الذکر معنی میں ہستی ایک غیر متحرک بے جان اور بے حس شے ہے شعور کا تصور فوراً ہمیں شعور سے الگ ایک ایسی دنیا کی طرف لے جاتا ہے جس کا ہمیں شعور ہوتا ہے ورنہ شعور کا تصور بے معنی ہو جاتا ہے جس کا ہمیں شعور ہوتا ہے ورنہ شعور کا تصور بے معنی ہو جائے۔ یہ بات لفظ آگاہ سے زیادہ واضح ہو جائے گی۔ جب ہم خود کو آگاہ کہتے ہیں تو یہ آگاہی کسی چیز کے متعلق ہوتی ہے اور وہ چیز جس کی آگاہی کسی چیز کے متعلق ہوتی ہے اور وہ چیز جس کی آگاہی حاصل ہوتی ہے اس میں (انسان کے علاوہ) بذات خود آگاہ ہونے کی صلاحیت نہیں ہے۔ سارتر کی دنیا ان دو بنیادی دائروں میں منقسم ہوتی ہے، شعور اور غیر شعور چونکہ شعور صحیح معنی میں انسانی وجود کی بنیاد ہے اس لیے اسے انسانی ہستی سمجھا گیا ہے۔ لہذا دوسرا دائرہ نیستی یا عدم وجود کا دائرہ نیستی یا عدم وجود کا دائرہ بن جاتا ہے۔ لیکن چونکہ شعور غیر شعور کے بغیر ایک کھوکھلا تصور ہے لہذا غیر شعور یا غیر وجود انسانی ہستی یا وجود کی ناگزیر شرط بن جاتا ہے۔ اس خیال سے سارتر کہتا ہے "نہستی ہستی میں سرایت کر گئی ہے" یا پھر یہ کہ "ہستی نیستی سے وجود میں آتی ہے۔" شعور چونکہ ان تمام اشیاء و حقائق کا متعلق ہے جن کے ساتھ ربط کی وجہ سے خود اس کا ارتقاء ہوتا ہے اس لیے سارتر ہر شعوری عمل کو ہر شے کی نفی کرنے کا عمل گردانتا ہے۔ اس کو وہ شعور کی آزادی کہتا ہے کیوں کہ انحراف کما اپنی آزادی کا ثبوت دیتا ہے۔

آزادی کا تصور

آزادی کا تصور بڑا غیر مالوس اور پیچیدہ معلوم ہوتا ہے۔ مگر سارتر کی تحریروں میں تصور آزادی کی ایک اور بنیاد ملتی ہے جو زیادہ قابل فہم ہے اس کا تذکرہ اس نے اپنی چھوٹی اور مقبول کتاب "وجودیت اور فلسفہ انسانیت" میں وہ کہتا ہے چونکہ خدا امر چکا ہے اس لیے نہ تو انسان کا کوئی ایسا تصور ممکن ہے جس کے مطابق یہ کہا جائے کہ اس کی تخلیق "مخصوص تصور کی مقصد کے تحت ہوتی ہے اور نہ ہی کوئی الہامی روشنی، مدد یا قدر کی گنجائش ہے جس کے تحت انسان اپنے آپ کو سمجھنے کی کوشش کر سکے۔ انسان کی تمام تر حقیقتیں اور صلاحیتیں اس کے وجود کے ان امکانات میں سمٹ کر آگئی ہیں جن کو بروئے کار لانا یا نہ لانا صرف اس کی ذاتی ذمہ داری ہے۔ اسی طرح تمام کائنات میں جو کچھ بھی ہوتا ہے اس کی ذمہ داری اگر کسی پر عاید کی جا سکتی ہے تو وہ صرف انسان ہے۔ ذمہ داری کا تصور آزادی کے تصور کا ایک لازمی نتیجہ ہے۔ لہذا

انسان کی آزادی قید و بند سے آزاد ہو کر انتہا کو پہنچ جاتی ہے۔ سارتر کی نظر میں انسان ان تمام افعال کا ذمہ دار ہے جن کی ادائیگی عدم ادائیگی کا وہ مرکب ہوتا ہے کیوں کہ اگر ارتکاب کرنے کی ذمہ داری انسان پر عاید ہو سکتی ہے تو نہ کرنے کی ذمہ داری بھی اسی پر عاید ہوگی۔ یوں تو آزادی کے تذکرے اس کی تحریروں میں لاتعداد جنگوں پر ملتے ہیں مگر ایک جگہ ”خامشی کی جمہوریت“ میں اس نے اس کا بڑا واضح اور بھرپور اظہار کیا ہے وہ کہتا ہے:

”ہم لوگ ہازی قفس کے دوران جس قدر آزاد تھے؟ اتنا نور بھی نہیں ہوئے۔“

چونکہ ہازی زہر ہمارے؟ خیالات میں سرایت کر چکا تھا، ہر صحیح خیال ایک فتح تھا۔ چونکہ ہمارا سخت تقاب کی جاتا تھا، ہمارا ہر کناہ ایک باذن اور منجیدہ اور نکالی حرکت تھا۔ حالات جتنے ظالم تھے اتنے ہی وہ ہمارے لیے زندگی کو ممکن بنا رہے تھے۔ وہ ناممکن اور انفراتفری کی زندگی کا راز اس کی آزادی میں چھپی ہے اور کرب و اذیت اور موت کے سامنے سینہ سپر ہونے کا نام ہے۔ تھا اور کسی امت بڑھانے والی دوستانہ اور ترجمانہ آواز کے پھر بھی اپنی تہائی اور بے یاری کی گہرائی میں وہ جن کی مخالفت میں مصروف تھے وہ دوسرے لوگ تھے، ان کے وہ ان جانے سچی جو نازی تحریک کی مخالفت میں ان کے ساتھ کام کر رہے تھے مکمل تہائی میں مکمل امداد دہی۔ کیا یہ آزادی کی صحیح تعریف نہیں ہے؟“

ان الفاظ میں ہمیں یا سپرس کے اس خیال کی بازگشت سنائی دیتی ہے جس کے مطابق وجود کا جوہر ان حالات میں نمایاں ہوتا ہے جب وہ موت اور اذیت کے دو پہلو کھڑا ہو۔ سارتر کے نزدیک چونکہ خدا کا وجود نہیں ہے اس لیے انسان کی تمام تر ذمہ داریوں کا احساس کلیتہً خود اس کی اپنی تخلیق ہے۔ اس سے نتیجہ یہ نکلا ہے کہ انسان اپنی تمام اقدار کے لیے خود ہی ذمہ دار ہے کیونکہ قدروں کا کوئی فوق الفطرت یا فوق البشر منبع نہیں ہے۔ اس کے لیے کوئی ماورائی یا الہامی پناہ نہیں۔

سارتر کو اس بات کا شدید احساس ہے کہ خدا سے انکار کرنے کی اسے بہت بڑی قیمت ادا کرنی پڑ رہی ہے۔ اگر خدا کو مان لیا جائے تو زندگی آسان تر ہو جاتی ہے۔ کیونکہ بہت سی چیزوں کی ذمہ داری آسانی سے خدا کے کاندھوں پر ڈالی جاسکتی ہے۔ مگر اس کو کیا کیا جائے کہ حقایق کو بدلنا نہیں جاسکتا اور سچائی سے آنکھیں نہیں پھیری جاسکتیں۔ تمام ہستی اور تمام وجود بے معنی اور بے مقصد سانحات و حادثات کا ایک ایسا جھگھا ہے جس میں کوئی ابدی مقصد اور الہامی ناگزیریت نہیں ہے۔

انسان کو وہ ایک "بے مقصد جذبہ" کہتا ہے کیوں کہ اس کے لیے کوئی پہلے سے بنائی ہوئی راہ نہیں، کوئی پیردنی اعداد نہیں اور کوئی سہارا نہیں۔ دنیا میں اس کے لیے ناکامیاں اور ناامیدیاں ہیں۔ مگر ان حالات میں اپنی زندگی اور اپنے وجود کو بنانا، ستوارنا اور اپنی مدد آپ کرنا انسانی مسلک اور انسانی فریضہ ہے۔ جس سے انکار کرنا اپنے وجود کو شعوری سطح سے بے شعور اور بے جان چیزوں کی سطح پر لے آتا ہے۔

ذمہ داری

سارتر کا نظریہ آزادی انسان کو صرف اپنے اعمال و حرکات کا ذمہ دار نہیں بناتا بلکہ اس کے تمام تر احساسات و جذبات کی کلیہ ذمہ داری بھی اس پر عائد کرتا ہے علوہ بریں فرد اپنے ردی اعمال و انتخاب میں صرف اپنی ذات کے لیے ہی فیصلے نہیں کرتا بلکہ وہ تمام انسان کی رف سے یہ فیصلے کرتا ہے۔ اس سلسلے میں سارتر وجودیت کے خلاف جاتا ہوا معلوم ہوتا ہے سب وہ اپنی ایک مذکورہ بالا کتاب میں کہتا ہے کہ ہر اس عمل میں جس کو ہم اخلاقی کسوٹی پر پورا اتارنے کا راہ رکھتے ہیں انسان کو کانٹ کے "اخلاقی قانون" کا متبع کرنا چاہیے۔

کانٹ کا مقصد یہ تھا کہ عمل کی نیکی و بدی یا حسن و قبح کا معیار یہ ہے کہ وہ عمل (ایک ایسا ہے گیر اور عالمی قانون بن سکتا ہے یا نہیں جو ہر انسان کے لیے واجب التسلیم ہو اور ہر شخص اس پر عقلی اصول کے مطابق عمل پیرا ہو سکے۔ سارتر کانٹ کے محض اس خیال سے متاثر ہے کہ انفرادی لائحہ عمل صرف خود پر نہیں بلکہ دوسروں پر بھی عائد ہوتا ہے۔ وہ کانٹ کی عقلیت پسندی کو بھی نہیں اپنا سکتا بہر حال آزادی اور ذمہ داری کی یہ بیکراں وسعت انسان کے لیے ناقابل برداشت بوجھ بن جاتی ہے اور اس کا لازمی نتیجہ ہے احساس کرب فکر و پریشانی کی یہ ذہنی حالت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب انسان کوئی نازک اور اہم فیصلہ کرنے میں مصروف ہو اور جب اس کو ہر لمحہ یہ خوف ہو کہ وہ جو بھی فیصلہ کر رہا ہے اس سے بہتر فیصلے کی گنجائش رہتی ہے۔ جو خوشحالی اور خود پشیمانی دونوں کے امکانات اس پر واضح ہوتے ہیں۔

اپنے فیصلے پر نظر ثانی کرنا اور اس کا بدلنا بھی انسان کی عادت بن جاتی ہے۔ حالات کا بے مقصد اور محض اتفاقی ہونا بھی اس تشویش و کرب کا سبب ہے۔ جب کہ انسان کی زندگی اور اس کے تمام تر لوازم ہی قابل گزیر اور بے معنی و بے مقصد ہوتے ہیں تو پھر کسی چیز کا بھی کوئی مکمل جواز اور اس کو بجا ثابت کرنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔

لہذا ہر چیز ایک دوسرے سے غیر متعلق اور انسانی اختیار سے باہر معلوم ہوتی ہے۔ یہ صورت حال تشویش پیدا کرنے کے لیے کافی سے زیادہ ہے کیونکہ ہماری ناکامیاں اور ناامیدیاں اس کی وجہ سے بہت بڑھ جاتی ہیں۔ ذمہ داری اور آزادی کا یہ بوجھ جب ہم سے اٹھایا نہیں جاتا تو ہم ان سے احتراز کرنے کے لیے دانستہ یا غیر دانستہ طور پر کچھ ظاہری و باطنی پتائیں ڈھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فرار کی ان مختلف صورتوں کی سارتر "قیع عقیدہ" کے نام سے پکارتا ہے۔

یہ قیع عقیدہ، کئی طریقوں سے نمایاں ہوتا ہے مگر جو کچھ ان میں مشترک ہے وہ ہے اپنے وجود کی اصلیت سے انکار کرنا اور اس کے نتائج کو نہ ماننا۔ آزادی، ذمہ داری اور ان سے پیدا ہونے والی تشویش وہ اہل حقائق ہیں جو انسانی وجود میں ملزم ہیں اور ان سے انکار اپنے وجود سے انکار کرنا ہے۔ اس کی بہت سی مثالیں اس کی تحریروں میں ملتی ہیں جن کا تذکرہ ہمیں غیر ضروری طوالت میں لے جائے گا۔ مختصراً اس کو ہم خود فریبی کہہ سکتے ہیں جو انسان کو اپنے متعلق حقائق سے آنکھیں بند کرنے پر مجبور کرتی ہے اور سچائی کو چھپا کر متفرق مبہولے رنگوں میں اس کا انکھار کراتی ہے۔

لغویت

سارتر کی نظر میں دنیا ایسی جگہ ہے جہاں واقعات و حادثات کا کوئی منطقی اصول نہیں، کیونکہ یہ عقل محض کی پہنچ سے باہر ہیں۔ خود انسان کی ہستی شے کی طرح نازک ہے جو ذرا سی ٹھیس لگنے سے ٹوٹ جاتی ہے۔ یہاں احساس کا سو کی لکڑ میں لغویت یا مہملیت کے تصور میں میاں ہے۔ کامو کی تحریروں میں (جوناوول ہی ہیں) یہ احساس بڑا نمایاں ہے کہ دنیا میں ہر چیز غیر یقینی اور ہر بات ناقابل اعتبار ہے۔ انسانی وجود تمام تر ایسے ہی اجزاء کا مرکب ہے اور انسان خود کو ہمیشہ مہمل و لغو حالات میں گمراہ ہوا پاتا ہے انسانی کردار کے ان حالات و عناصر کی مثالیں ہیں حسد خود غرضی اور ہوس۔ اس کی قنوطیت اور عقلیت دشمنی سارتر اور دیگر وجودیت پسندوں سے کہیں زیادہ ہے۔

اس لیے اس کے افکار میں موت سے قریبی سروکار ملتا ہے اور خود کشی کے مسئلے کو وہ اہم ترین فلسفیانہ مسئلہ کہتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ زندگی اور دنیا کی لغویت و مہملیت کے باوجود زعمہ رہنے کا خود جانے کر وہ قلم انسان اٹھا رہا ہے۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ کامو کے لیے زعمہ رہنے کا ایک مسلک اور طریقہ ہے جسے انسان کو نبھانا ہے۔ یہ مسلک ہے انسان دوستی جو فرد اور فرد کے درمیان ایک سماجی اور جذباتی بندھن پیدا کرتا ہے مگر اس کے یہ معنی نہیں کہ دنیا اور حالات کی

۱۱۔ حیثیت اور اہمیت کا تصور قائم ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ وہ مذکورہ بالا ناول میں ایک جگہ لکھتا ہے

"انسان کو اپنی دنیا کا ایک کردار کی طرح ہے جس کو دنیا نے اپنی

طور پر اس کام میں مصروف کر دیا ہے کہ وہ ایک چٹان کو پہاڑ کے اوپر لے جانے کی

صرف اس لیے کوشش کرتا ہے کہ وہ ہر بار وہیں لڑھک کر اسی جگہ پہنچ جائے۔"

اس واقعے میں کامو کے لیے جو چیز اہم ہے وہ ہے کسی فحش کا وہ عزم اور وہ ہمت جو اسے

اپنے اس بے کار اور بے مقصد کام میں تنہا سے مشغول رکھتا ہے۔ انسان کے لیے کامو انہیں

خصوصیات کو اہم سمجھتا ہے جو اسے اپنے انفرادی حالات کا مقابلہ کرنے کی صلاحیت بخشتی ہیں

اور اس طرح مہلیف کا شعور آگئی انسان کی اس مہلیف پر فتح کے مترادف ہے۔ اپنے

دوسرے ناول "پلیگ" میں وہ علامتی طور پر ایک شہر کی تصویر کھینچتا ہے جو پلیگ کی دبا کا شکار

ہے۔ یہ شہر دراصل ویرس ہے جو نازی دھل میں محصور تھا۔ وہ ایک جگہ کہتا ہے:

"میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اس سر زمین پر وہاں نہیں ہیں اور ہم ان کے

شکار۔ اور یہ ہمارا فرض ہے کہ ہم ان دباؤں کا ساتھ نہ دیں۔"

کامو اس کتاب میں یہ دکھانے کی کوشش کرتا ہے کہ ہم اپنی عقلی مزاحمت سے کس طرح

ان منحوس قوتوں کو روک سکتے ہیں۔ کامو کے لیے انسانی وجود کی اصلی صورت وہ ہے جس میں وہ

خدا کے عدم وجود کے باوجود خمیر اور سچائی کی آواز کو پہچانتا ہے اور تہذیب و تمدن کے نام پر رائج

کھوکھلی روایتوں سے بے جاوت کرتا ہے۔ تصنع اور خود نمائی پر مبنی سماجی قوانین کی خلاف ورزی اس

کے لیے حقیقی قدروں کی ضروری بنیاد ہے۔

(4)

اس مقالے کے آخری حصے میں وجودیت سے متعلق چند باتوں کا ذکر کیا جائے گا اس سلسلے

میں سب سے پہلے ایک دو نکات کا ذکر کروں گا جو خصوصاً ادب اور جمالیات سے متعلق ہیں۔

پہلا مسئلہ ہے ابلاغ کا۔ وجودیت اپنی شدید داخلیت کی وجہ سے خارجیت کے شدید دشمن نظر

آتی ہے۔ مگر اپنے آراء و تخیلات کو دوسروں تک سچائی اور خلوص سے پہنچانے کے لیے یہ ضروری ہے

یہ ہم ذات اور شخصیت کی ان خصوصیات سے خود کو الگ کر سکیں جن کا تجربہ صرف داخلی طور پر ہو سکتا

ہے۔ ہائیڈنر اور سارتر کے خیال میں ہر گہرا اور سچا فلسفہ اپنے اوپر گزرے ہوئے محسوسات و تجربات

کا انچڑھتا ہے۔ کرکھار کے لیے خارجیت سب سے بڑا گناہ ہے کیونکہ اس کی وجہ سے انفرادی کردار

کی تمام کمزوریاں اور عدم اعتماد پیدا ہوتے ہیں اور اسی لیے اس نے داخلیت کو ٹوٹا دیا۔ مارسل اور بور کے لیے کسی تجربہ یا شے کو خارجی بنانا ہمیشہ ایک منفی عمل ہوتا ہے۔ مارسل کا نظریہ رح بھی اس صورت میں ہامنی ہوتا ہے۔ جب خارجیت کے برخلاف اس کو شاید دولت کی مدد سے سمجھا جائے۔ اسی نظریے کو جب ادیب یا شاعر اپناتا ہے تو وہ اپنی ذمہ داری صرف اسی حد تک سمجھتا ہے کہ جو کچھ وہ محسوس کرتا اور سوچتا ہے اس کو اپنے ذاتی تجربات کے رنگ میں اسی طرح پیش کر دیا جائے۔ دوسروں کے لیے وہ کس حد تک قابل فہم ہوتا ہے اس کی ذمہ داری اس پر نہیں بلکہ دوسروں پر ہے۔ اس نظریے کے تحت اس کی تخلیقات میں خلوص و صداقت تو مل سکتے ہیں مگر وہ ایک اہم سماجی ذمہ داری سے آنکھیں بند کر لیتا ہے اپنی تخلیقات کو اگر فن کار دوسروں کے سامنے پیش کرتا ہے تو لامحالہ ابلاغ کا مسئلہ اس کے لیے اہم بن جاتا ہے۔

اگر وہ اپنے خیالات و محسوسات کو دوسروں کے سامنے پیش کرتا ہے تو آخر کس لیے۔ اس میں اس کا مقصد کیا ہے؟ اگر وہ قارئین یا سامعین کے سمجھنے، نہ سمجھنے یا غلط سمجھنے سے یکسر غیر متعلق رہنا چاہتا ہے تو پھر اسے اس بات کا بھی حق نہیں کہ وہ اپنی تخلیقات کو دوسروں تک پہنچانے کی تکلیف گوارا کرے۔ ایسے ادیب یا شاعر کے لیے منطقی طور پر صرف ایک ہی راستہ ہے، اور وہ یہ کہ وہ اپنے تجربات و مشاہدات کو قلم بند کرتے ہی انہیں تلف کر دے یا اپنی ذات تک ہی محدود رکھے جس طرح زبان کا استعمال دوسروں تک اپنی بات کو پہنچانے کے لیے کیا جاتا ہے اسی طرح جو کچھ بھی زبان کے ذریعے اظہار کیا جاتا ہے اس کے لیے بھی یہ ضروری ہے کہ اس کے معانی و مطالب ایسے ہوں جو دوسروں کی سمجھ میں آسکیں۔

مزید برآں یہ بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ادیب و شاعر اور قارئین و سامعین کے درمیان کچھ مشترک باتیں ہوں جن کی مدد سے اثر انداز کرنا اور الذکر کی تخلیقات کو سمجھ سکیں۔ مگر وجودیت پسند عام طور سے ان لوازمات کو نظر انداز کرتے ہیں جن کی وجہ سے ان کی تحریروں میں ضرورت سے زیادہ ابہام یا دو معنویت پیدا ہو جاتی ہے۔

وجودیت پسند فلسفیوں میں صرف یا پھر اس نے ابلاغ کی اہمیت کو سمجھا ہے اور اس کو اپنے طور سے سمجھانے کی کوشش بھی کی ہے۔ وہ ابلاغ کو آزاد افراد کے درمیان مناسب رشتوں کی بنیاد سمجھتا ہے۔ تاریخی حالات میں پابجولاں فرد اس بات پر ہمیشہ مائل رہتا ہے کہ وہ جو کچھ سوچتا محسوس کرتا اور تصور کرتا ہے اس کو دوسروں تک پہنچائے کیونکہ وجود اور دوسروں کی ذات

کے ساتھ ہمدردی اور سمجھداری کا برتاؤ اس سماجی عمل کے بغیر ممکن نہیں۔ حقیقت اور ابدیت کا شعور بھی اس کے بغیر ممکن نہیں۔ تاہم ابلاغ کا مسئلہ عموماً وجودیت پسندوں کی ایک عام کمزوری ہے۔ یا پھر صرف اس لیے مستثنیٰ ہے کہ اس کے انکار میں ایک گہرا تاریخی شعور اور سائنس کے ساتھ ہمدردی نظر آتی ہے جس کا دوسروں کے انکار میں فقدان ہے۔

جمالیات

دوسری بات جس کا سرسری ذکر ضروری ہے وہ ہے وجودیت پسندوں کا نظریہ جمالیات ان مفکروں کے خیال میں فنی ترقیاتی کا مقصد اس وجود کو واضح اور روشن کرنا ہے جو ان میں سے بیشتر کے مطابق غیر معقول خلاف منطق، خلاف عقل، مبہل اور لغو ہے۔ اس وجہ سے فنکار کا یہ فرض ہو جاتا ہے کہ وہ زندگی کے تاریک پہلوؤں کو روشن کرے اور قبیح حیوانی محرکات کو بھی اپنے فن پاروں میں شامل کر لے۔ اسی وجہ سے ان کی تحریروں میں بیشتر موت خودکشی، مصائب، اذیت، یاس و ناامیدی، درد و کرب، خود غرضی اور جنسی دوگیر، بے ہمتی خواہشات کی کثرت پائی جاتی ہے۔ خدا پرست وجودی مفکرین عام طور سے فن کو ایک ایسی خفیہ علامت سمجھتے ہیں جو کسی فوق الفطرت قوت کی نشاندہی کرتی ہے۔ ان کے لیے فن کی دنیا اس عالم قانی اور خدا کی وحدت کے درمیان ایک رشتہ ہے جس کی مدد سے مذہبی اور جمالیاتی تجربات باہم مطابقت رکھتے ہیں۔ فن کار کی صلاحیت کا اندازہ یہ دیکھ کر کیا جاتا ہے کہ وہ کس طرح ان خفیہ علامات کے ذریعہ وجود کی جدت پسند، اس کی ابتغی اور اس کے نازک "حصاری حالات" کا اظہار کرتا ہے۔

فن کا اصل مقصد تمام وجودیت پسندوں کے لیے انسان کے غیر شعوری جذبات کو ابھارنا ہے۔ دہریہ وجودیت پسندوں کے لیے بھی جمالیات کا یہ تصور صحیح ہے۔ وہ صرف خدا کے بدلے وجود اور اس کے ماحول و حالات اور اس کی صلاحیتوں اور انحطاط و آگہی کی بات کرتے ہیں۔ ان کے لیے بھی فن کا مقصد نہ تو انبساط دنیا ہے اور نہ تلذذ، اس کے برعکس انسان کو خود آگاہ اور باشعور بنا کر اسے اپنے وجود کی گہرائیوں میں ڈوب کر پھر سے ابھرنے کی دعوت دینا ہے جس کے بعد وہ اپنے تاریک گوشوں سے باخبر ہو جائے اور جہاں تک ممکن ہو ان رستے ہوئے ناسوروں کو دیکھ لے جن کو وہ اب تک شراب کے تھلکتے جام سمجھ رہا تھا۔

اسی وجہ سے سارتر اور کاموس جیسے ادیبوں کے نگارشات میں انسان اپنی تمام تر کمزوریوں

اور بے راہ روی کے ساتھ جنسی و جذباتی حرکات و تعلقات میں کھویا ہوا ملتا ہے۔ تاوقت یہ کہ
 اپنی پر اپنے وجود کی حقیقت روشن نہیں ہو جاتی۔ اور اس کے بعد وہ ہر چیز کی لغویت و لامعنویت
 سے ہراساں اور پریشان ہو جاتا ہے۔ مگر زندگی سے اس کا لگاؤ ختم نہیں ہوتا کیوں کہ وجود اور
 زندگی ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ اس طرح اس کے ساتھ ساتھ قنوطیت اور رجائیت
 وجودیت پسند فن کاروں کا طرۂ امتیاز بن جاتا ہے۔

فلسفے میں وجودیت ایک ایسا لائحہ فکر اختیار کرتی ہے جو اس کو عصری برطانوی فلسفے سے کلیتہً
 الگ کرتا ہے اور کسی حد تک امریکی فلسفے سے بھی وجودیت سائنس منطق اور عقلیت کی دشمن ہے
 جب کہ برطانوی فلسفے نے سائنس اور منطق کے نقش قدم پر چل کر خود فلسفے کو سائنس کا خاتمہ اور
 منطق کے زیر نگین کر دیا ہے۔ عقلیت بے شک برطانوی فلسفے سے غائب ہو چکی ہے اور اس کی جگہ
 تجربیت نے لے لی ہے۔ وجودیت پسند بھی تجربیت کی بات کرتے ہیں مگر ان دونوں کی تجربیت
 میں اتنا ہی فرق ہے جتنا سحر و شام میں۔ نام کی یکسانیت، افکار کی یکسانیت ثابت نہیں کرتی۔

برطانوی تجربیت سائنسٹک اور منطقی تجربیت ہے جب کہ وجودیت کی تجربیت ذات اور شعور
 کے ان تجربات کا نام ہے جن تک دوسرے افراد کی رسائی ممکن نہیں۔ وجودیت اس طرح خارجیت
 اور عقلی اصول کے منافی ہے جو ہر ذی شعور اور صاحب عقل کے لیے اس کو ناقابل قبول بناتی ہے۔
 وجودیت نے بے شک مابعد الطبیعیاتی فلسفے کو پھر سے زعمہ کیا اور اس میں ایک نئی جان ڈال دی مگر
 یہ مسائل کچھ اس طرح سے زیر بحث آتے ہیں کہ ان کو ترک کر دینا بہتر معلوم ہوتا ہے۔

اخلاق

اخلاقی فلسفے میں لاجودیت نے انفرادیت آزادی اور فرد کی ذمہ داری کو ضرورت سے
 زیادہ اہمیت دینے میں زندگیت کی نقل کی ہے مگر فرد کی آزاد اور اس کی ذمہ داری سماجی زندگی اور
 سماجی فرائض سے الگ نہیں کیے جاسکتے اور سماجی فرائض کچھ مشترک بنیادوں پر ہی منحصر ہوتے
 ہیں۔ مارکسزم سے وجودیت کی مخالفت اسی بنا پر شدید ہو گئی ہے ورنہ اکثریت کے علم بردار مارکس
 سے زیادہ متاثر نظر آتے ہیں۔ مارکس نے بجا طور پر اس بات پر زور دیا کہ انسان اپنے معاشی و سماجی
 حالات کا پابند ہے اور اس کے افعال و اقوال انہی حالات کے نتائج ہیں۔ تاریخ کی کسی بھی منزل
 پر انسان خود کو ان سے الگ نہیں کر سکتا۔ اس کے برعکس وجودیت پسند انسان کی آزادی عمل و انتخاب

کو یا تو صرف خدا کی ذات سے محصور کرتے ہیں یا پھر خود اپنی ذات پر منحصر بتاتے ہیں۔
 پہلا نظریہ ناقابلِ تجربہ ہے اور عدمِ شہادت کی بنا پر صرف عقیدہ اور ایمان بالغیب پر مبنی ہے۔
 دوسرا نظریہ آزادی کا ایک ناقابلِ اطلاق اور کھوکھلا تصور پیش کرتا ہے جو نہ تو ممکن ہے اور نہ کارآمد۔
 اسی طرح سماج اور فرد کا رشتہ مارکسزم میں ایک صحت مند اور حیات آفریں نظریہ زندگی کی بنیاد پر
 واضح کیا گیا ہے جب کہ وجودیت میں سماج کو فرد کا دشمن یا مخالف مان کر بات کی جاتی ہے۔
 یہ ایک ایسی مریضانہ ذہنیت کا ردِ عمل ہے جو ہر ذاتی تلخ اور ناخوشگوار تجربے کو عام اور ہمہ گیر
 بنادیتی ہے ایسے تجربات دنیا میں ضرور ہوتے ہیں مگر ان کا علاج خود کو سماج سے بے تعلق اور
 الگ کرنے سے نہیں ہو سکتا کیونکہ ایسی تحریک فرد کو علاحدگی اور تنہائی کے تکلیف دہ احساس میں
 مبتلا کر دیتی ہے۔ اگر برسرِ اقتدار لوگ یا حکام عوام کو کچلنے اور ان کو دبانے کی کوشش کرتے ہیں تو
 ایسے سماج کو بدلنا ہمارا فرض ہو جاتا ہے۔ اس عمل میں ہم عوام کے ساتھ مل کر ہی کامیاب ہو سکتے
 ہیں۔ یہ الفاظ دیگر سماج کو بدلنے کا کام سماج کے اندر رہ کر ہی ہو سکتا ہے۔

یہی مناسب طریقہ کار ہے اور مارکس نے اسی خیال کو اپنی تاریخی اور جدلیاتی مادیت کے
 فلسفے میں پیش کیا ہے مگر وجودیت ہمیں فرار سکھاتی ہے اور سماج سے کنارہ کش ہونے پر راغب
 کرتی ہے یہ رویہ حقائق سے منہ موڑنے کے مترادف ہے نہ کہ حالات کا مقابلہ کرنے کے۔ اسی
 طرح اخلاقی معاملات میں انسانی اعمال کو بھی انفرادی قدریں نہیں بن سکتیں کیونکہ اخلاقیات
 میں قدروں کا تصور یا نیک و بد کا امتیاز ہمیشہ کسی سماجی پس منظر میں ممکن ہوتا ہے۔

اخلاقی علاحدگی، ایک بے معنی بات ہے کیونکہ اخلاقی مسائل میں ہم ہمیشہ مشترک قدروں کا
 ذکر کرتے ہیں اور کوئی بھی قدر اس وقت تک اخلاقی نہیں کہلائے گی جب تک اس کا اطلاق ان تمام
 افراد پر نہ ہو جو اسے خود ارادی سے منتخب کر لیں۔ سارتر کانت کے اخلاقی قانون کی بات کرتا ہے مگر
 کانت کے فٹا کو یا تو اس نے سمجھ نہیں یا اس کے اظہار و ابجااب سے دیدہ و دانستہ احتراز کیا ہے۔

آخر میں میں صرف اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ وجودیت ایک ایسے زمانے کی پیداوار ہے جس
 میں سیاسی بے چینی و خطرات، معاشی بحران اور سماجی انفرادی عام تھیں۔ جنگ کی وجہ سے اخلاقی
 قدریں درہم برہم ہو گئیں تھیں اور عدمِ حفظ کا احساس شدید ہو گیا تھا۔ لہذا وجودیت یورپ کے
 اس بیمار ذہن کی اختراع ہے جو تخریبی اور متقی مسالک کا مخزن بن چکا تھا۔



(وجودیت پر ایک تنقیدی نظر سلطان علی شہید، سندھ اشاعت: اگست 1978ء، انٹرنیشنل اردو اکادمی، لکھنؤ)

کتابیات

فیرائڈ ٹریسنگ (مترجم لوری) (پرنسٹن یونیورسٹی پریس۔ 1941)	سورن کرگارد
آئیڈل آر (مترجم سوئسن لوری) (ایچ لفرڈ۔ لندن۔ 1944)	" "
دی کونسیپٹ آف ڈریڈ (مترجم لوری) (پرنسٹن یونیورسٹی پریس دسٹرائیڈیشن 1964)	" "
وے نوڈز ام این انٹروڈکشن ٹو فلاسفی (مترجم رائف مان ہائیم)	کارل یاسپرز
(نکل یونیورسٹی پریس 1954)	
مین مان دی مادلن اتاج (مترجم ایڈن سنڈر پال) (روٹج ایڈ کیرگاں پال 1951)	" "
ریزن ایڈ ایکویشن (مترجم ڈبلیو ارل) (روٹج ایڈ کیرگاں پال 1956)	" "
بی ایگ ایڈ ٹائم (مترجم سیکوری دروہمن) (ہارپرائڈو۔ نیویارک 1962)	مارفن ہائیڈلبرگ
ایگزٹنسن ایڈ بنگ (تعارف۔ روزبروک) (ہنری جزی کینی شکاگو۔ 1964)	" "
مین انٹروڈکشن ٹو میافزس (مترجم رائف مان ہائیم) (نکل یونیورسٹی پریس 1955)	" "
مین، کیسٹ، ہیوینٹی (مترجم جی ایس فریزر) (ہارولڈ پریس لندن 1952)	گبریل مارسل
دی مسٹری آف بی ایگ (ترجم فرینڈ) (ہنری ریجنری کینی۔ شکاگو۔ 1951)	" "
ایگزٹنسلوم ایڈ ہیوینسوم (مترجم قلب مارے) (میتھوئن ایڈ کینی۔ لندن 1952)	ڈاں پال سارتر
لٹری ایڈ فلاسلکل ایسز (مترجم فافسن) (رائڈ رائڈ کینی۔ لندن 1955)	" "
بی ایگ ایڈ جھنگنس (مترجم ہنریل ہارلس) (میتھوئن ایڈ کینی۔ لندن 1957)	ڈاں پال سارتر
دی ایکویشنلٹس (ہنری جزی کینی شکاگو۔ 1952)	ہے۔ کولنس
سکس ایکویشنلٹس تھکرنز (روٹج ایڈ کیرگاں پال۔ لندن۔ 1952)	ایچ۔ ہے۔ ہیکیم
ایکونسلوم ایڈ دی مادلن پریڈیکا منٹ	ایف۔ ایچ ہائمن
(ایلم ایڈ می لیک۔ لندن 1953)	
ایکونسلوم فرام دیدین (روٹج ایڈ کیرگاں پال لندن 1953)	ای۔ ایل۔ الین۔
ایکونسلوم دوستودسکی ٹو سارتر (1956)	ڈبلیو کافمن
سارتر (اولیو رائڈ یونڈ۔ لندن 1962)	ایس کرٹیشن
(مرتب) دی فلاسفی آف ڈاں پال سارتر (1965)	آر۔ ڈی کوٹنگ
دی فلاسفی آف سارتر (پچیس یونیورسٹی لائبریری۔ لندن۔ 1966)	میری وارنوک

علامت نگاری

ہم عصری ادب کے رجحانات کی ابتداء کی کھوج لگانا اور چھ ہم عصر ادیبوں کے ہاں ان رجحانات کی ترقی کا بیان اس کتاب کا مقصد ہے جو لوگ اس موضوع سے واقف ہیں ان کو وہ توضیحات جو میں نے اس باب میں پیش کی ہیں مبتدیانہ نظر آئیں گی۔ مگر میرا خیال ہے کہ بحیثیت ایک کلیہ کے یہ بات ابھی تک درست ہے کہ ان کتابوں کے وہ ذرائع اور بنیادی اصول بہت کم سمجھے گئے ہیں جو پچھلی جنگ کے بعد (اس موضوع پر) سب سے زیادہ بحث و مباحثہ کا سبب بنے۔ عمومی طور پر ابھی تک اس بات کا احساس نہیں ہوا ہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ، جیمس جوائس، ڈبلو۔ بی۔ یٹلس، مارشل پرڈسٹ، گرٹزڈ اسٹین اور Paul Valery جیسے لکھنے والے ایک خود شعوری اور بہت اہم ادبی تحریک کے دور عروج کے نمائندے ہیں اور اگر ہمیں اس بات کا احساس ہو بھی گیا ہے کہ ان ادیبوں میں کوئی قدر مشترک ہے اور یہ کہ یہ ایک ہی مدرسے کے نمائندے ہیں تب بھی ہم اس مدرسے کی خصوصیات کے بارے میں کچھ مبہم سے رہے ہیں۔

بہر حال ان مسائل کا جو رومانی تحریک نے انیسویں صدی کے اوائل میں اٹھائے تھے آج ہمارے ذہنوں میں ایک کافی واضح تصور موجود ہے۔ ہم آج بھی کلاسیک اور رومانیت پر بحث کرتے ہیں جب ہم عصری ادب کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو اکثر انہی اصطلاحات کا سہارا لیتے ہیں جو کلاسیک اور رومانیت کی بحث میں استعمال ہوتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ تحریک جو ہمارے زمانے میں اپنے عروج کو پہنچی ہے نہ رومانی تحریک کی محض ایک گھٹیا شکل ہے اور نہ اس کی واضح صورت بلکہ اس کی جوڑی دار ہے۔ ایک ہی جزر کا دوسرا سیلاب ہے۔ جزر کا استعارہ بھی گمراہ کن ہے۔ دراصل آج جو تحریک ہمارے سامنے ہے وہ ایک مختلف تحریک ہے۔ جو مختلف حالات کی پیداوار ہے اور جس کو سمجھنے کے لیے مختلف اصطلاحات کی ضرورت ہے۔

جیسا کہ سب جانتے ہیں۔ رومانیت فرد کی بغاوت تھی۔ یہ رد عمل تھی اس کلاسیک کے خلاف جو سیاسیات اور اخلاقیات کے میدان میں بحیثیت کل سماج کی طرف متوجہ ہونے سے اور آرٹ کے میدان میں معروضیت کے آدرش سے معنوں تھی۔ 'Le Misanthrope'، 'Berenice' - 'The Way or the world' اور 'Gulliver's Travels' میں فنکار نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔ اس کے نزدیک یہ بد ذوقی ہوگی کہ وہ اپنے ہیرو کو اپنی ذات سے ہم آہنگ کرے یا اپنے ہیرو کے کارناموں کو اپنا بنا کر پیش کرے یا قاری اور قاصد کے درمیان خلل ہو کر اپنے جذبات کا اظہار کرے مگر 'Prelude'، 'Rine'، 'Childe Harold'، 'Rolla' اور 'Prelude' میں لکھنے والا یا تو خود اپنا ہیرو ہے یا صاف صاف اپنے ہیرو سے ہم آہنگ ہے اور ان کتابوں میں لکھنے والے کی شخصیت اور اس کے جذبات دلچسپی کا مرکز بنا کر پیش کیے گئے ہیں۔ Racine - Moliere - Congreve اور Swiet کا ہم سے یہ تقاضہ ہے کہ ہم ان کی تخلیقات میں دلچسپی لیں مگر Musset، Chateaubriand، Byron اور Wordsworth کا ہم سے یہ تقاضا ہے کہ ہم ان میں دلچسپی کا اظہار کریں اور ان کے اس تقاضے کی اساس فرد کی بنیادی اہمیت ہے۔ وہ حکومت، اخلاقیات، رسم رواج، اکادمی اور مذہب یعنی بحیثیت مجموعی سماج کے خلاف فرد کے حقوق کا تحفظ کرتے ہیں رومانی ادیب تقریباً باغی ہوتا ہے۔

رومانی تحریک کی وہ تعریف جو A.N. Whitehead نے اپنی کتاب 'Science and the Modern World' میں کی ہے اس مسئلے پر کافی روشنی ڈالتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ رومانی تحریک دراصل سائنسی خیالات بلکہ میکاکی خیالات کے خلاف ایک رد عمل تھی جن کو سائنسی تحقیقات نے جنم دیا۔ یورپ میں سترہویں اور اٹھارویں صدیاں ریاضی اور طبیعیات کے نظریے کی ترقی کا دور تھیں اور اس دور کے ادب میں جسے عموماً کلاسیکل دور کہا جاتا ہے Descartes اور Newton کا اتنا ہی اہم اثر ملتا ہے جتنا کہ خود کلاسیکی ادب کا۔ علم ریاضی اور علم نجوم کے ماہروں کی طرح اس زمانے کے شاعر ساری کائنات کو ایک مشین کا درجہ دیتے تھے جو منطقی قوانین کی پابند ہو اور جسے اسباب و عمل کی رود سے سمجھا جاسکے۔ اس نظام میں خدا کی حیثیت محض ایک گھڑی ساز کی سی تھی جس کا وجود محض گھڑی بنانے کے لیے رہا ہوگا۔ لوگ سماج پر بھی اس نظریے کا اطلاق کرتے تھے جس نے Louis XIV اور امریکن دستور دونوں کے نقطہ نظر سے سیاروں کے نظام یا ایک قابل اعتبار مشین کا روپ دھار لیا تھا۔ لوگ انسانی فطرت کو جذبات

سے عاری ہو کر پرکھ کرتے تھے تاکہ اس اصولوں کا پتہ لگائیں جس کی بنیاد پر یہ کام کرتی ہے لہذا Racine کی تقلیدی تمثیلیں اور Pope کے متوازن اشعار علم الطبیعیات کے ماہروں کی ہندی اشکال (Theorems) کے دوش بدوش چلتے ہیں۔

مگر آخر کار یہ محسوس کیا جانے لگا کہ ایک اٹل میکاکی نظام کا تصور ایک قسم کی بندش۔ ایک قسم کی رکاوٹ ہے۔ حیات انسانی کے بہت سے پہلو اس تصور سے خارج ہیں۔ بلکہ حیات انسانی کی جو تعریف یہ تصور پیش کرتا وہ تجربے سے ہم آہنگ نہیں۔ رومانی ادیبوں کو اپنے تجربے کے چند ایسے پہلوؤں کا شدت سے احساس ہوا جن کا تجربہ کرنا یا جن کی گھڑی کی طرح چلتی ہوئی دنیا کے نظریے کے مطابق وضاحت کرنا ناممکن تھا۔ کائنات ایک مشین نہیں تھی بلکہ ایک ایسی چیز تھی جو مشین سے زیادہ پراسرار اور مشین سے کم منطقی تھی:

"The atoms of Democritus and Newton's particles of light are sands upon the red sea shore, where Israel's Tents do shine so bright!"

بلیک پہلے ہی اٹھارویں صدی کے طبیعیاتی نظریے کو حقارت کے ساتھ رو کر چکا تھا اور ورڈز ورثہ کے نزدیک اس کے لڑکپن کے دیہات نہ زراعت سے ہم معنی تھے اور نہ لوکلائیڈ Idylls سے بلکہ وہ ایک روشنی تھے جو مجرد پر پہلے کبھی نہیں دیکھی گئی تھی۔ رومانی شاعر جب اپنی روح میں جھانک کر دیکھتا تھا تو اسے ایک ایسی چیز نظر آتی تھی جسے (وہ محسوس کرتا تھا) تجزیہ کر کے انسانی فطرت کے چند ایسے اصولوں کے سانچوں میں نہیں ڈالا جاسکتا جیسے۔ La Rochefoucauld کے 'Maxims' اسے نظر آتا تھا، تضاد، فینسی اور کشمکش۔ پھر وہ یا تو ورڈز ورثہ اور بلیک کی طرح علم الطبیعیات کے ماہروں کی میکاکی کائنات کے مقابلے میں اس ورژن کی اعلیٰ حقیقت کا اثبات کرنے کی کوشش کرتا تھا اور یا بائرن یا Alfred De Vigny کی طرح اس میکاکی کائنات کے انسان سے لا پرواہ ایک خارجی حقیقت تسلیم کرتے ہوئے، اپنی طوفانی، سرختم نہ کرنے والی روح کے ڈیرے اس کے سامنے گاڑ دیتا تھا۔

بہر صورت، رومانی شاعر کی توجہ کا مرکز ہمیشہ یا تو۔ جیسا کہ ہمیں ورڈز ورثہ کی شاعری میں نظر آتا ہے فرد کی حیات ہے یا۔ جیسا کہ ہائزر کے ہاں دیکھتے ہیں۔ فرد کی قوت ارادی ہے اس نے انسانی زندگی کے اسرار، اس کی کشمکش اور اس کے تضاد کو بیان کرنے کے لیے ایک نئی زبان ایجاد کی ہے اور وہ ادب کے میدان کو اس کائنات سے جس کا تصور ایک مشین کے طور

پر کیا گیا تھا، اس سماج سے جس کا تصور ایک نظام کے طور پر کیا گیا تھا ہٹ کر فرد کی روح میں لے گیا ہے۔

Whitehead کہتا ہے کہ جو کچھ وقوع پذیر ہوا ہے وہ دراصل ایک فلسفیانہ انقلاب ہے۔ سترہویں صدی کے وہ سائنسدان جنہوں نے کائنات کو ایک مشین کے طور پر پیش کیا تھا اس نتیجے کے اخذ ہونے کا سبب بنے تھے کہ انسان فطرت سے مختلف چیز ہے۔ ایک ایسی چیز ہے جسے کائنات میں باہر سے داخل کیا گیا ہے اور جس کے لیے کائنات ہمیشہ اجنبی رہے گی مگر دروازہ درجہ جیسے روحانی شاعر نے اس مفرد خصلے کے جھوٹ کو محسوس کر لیا ہے۔ اس نے محسوس کیا ہے کہ دنیا مختلف اجزاء سے مل کر بنی ہے۔ یہ کہ سیارے، پہاڑ، نباتات اور انسان بھی فطرت کے ذمے میں آتے ہیں اور یہ کہ جو کچھ ہیں، جو کچھ دیکھتے ہیں، جو کچھ سنتے ہیں، جو کچھ محسوس کرتے ہیں اور جو کچھ سوچتے ہیں وہ سب ایک دوسرے سے اس طرح منسلک ہیں کہ انہیں جدا نہیں کیا جاسکتا ہے۔ سب کچھ ایک عظیم وجود میں مدغم ہیں۔ جو لوگ دنیا میں کاندھاق اڑاتے ہیں وہ یہ سوچنے میں حق بجانب نہیں کہ منظر اور شاعر کے جذبات میں کوئی قرابتی تعلق نہیں۔ Whitehead کہتا ہے کہ تجلیں اور پہاڑ اور فرد کے احساسات دراصل دو مختلف اور متضاد حقیقتیں نہیں۔ انسانی احساسات اور بے جان اشیاء ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتی ہیں اور ساتھ ساتھ ایک ایسے انداز سے ترقی پذیر ہوتی ہیں جس کا کوئی صحیح تصور وہ مسلمہ قوانین ہمیں پیش نہیں کر سکتے جو اسباب و عمل، ذہن اور مادہ اور جسم اور روح کو مختلف متضاد حقیقتیں تسلیم کرتے ہیں لہذا روحانی شاعر اپنی ابھری ہوئی مگر نور پھیلائے والی زبان اور اپنی اہم ردیوں اور اپنے جذبات کے ساتھ جو گویا اسے اس کے ماحول میں ضم کر دیتے ہیں فطرت کے ہارے میں ایک نئے اندازہ نظر کا بیغیر ہے۔ وہ اشیاء کو ویسے بیان کرتا ہے جیسی کہ وہ دراصل ہیں۔ شاعری کی امیجری میں انقلاب درحقیقت علم مابعد الطبیعیات میں انقلاب ہے۔

Whitehead نے قصے کو یہاں ختم کر دیا ہے مگر اس نے آنے والے واقعات کی کلید فراہم کر دی ہے۔ انیسویں صدی کے وسط میں سائنس نے نئی تر قیاں کیں اور میکاکی خیالات کا پھر رواج ہو گیا مگر اس دفعہ ان کی آمد ایک مختلف راستے سے ہوئی۔ اس بار یہ خیالات ریاضی اور طبیعیات کے راستے نہیں بلکہ علم الحیات کے راستے سے آئے۔ یہ نظریہ ارتقاء کا اثر تھا کہ انسان کو اس بلند درجے سے تھمٹ کر جہاں مدائنوں نے اسے پہچاننے کی کوشش کی تھی اور ایک بے بس

دلا چار جانور کے درجے پر لایا گیا۔ جو ایک بار پھر اس کائنات میں بہت حقیر تھا اور ان قوتوں کے رحم و کرم پر تھا جو اسے گھیرے ہوئے تھیں۔ اب انسانیت ماحول اور وراثت کی اتفاقیت پیداوار مانی جا رہی تھی جس کی توضیح انہی اصطلاحات کی مدد سے کی جاسکتی تھی۔ ادب میں اس نظریے کا نام فطرت نگاری پڑا اور زولا جیسے ناول نگار اس پر عمل پیرا ہوئے جو یہ سمجھتے تھے کہ ناول کو ترتیب دینا مثل تجربہ گاہ میں کام کرنے کے ہے۔ ناول نگار کا کام صرف اپنے کرداروں کے لیے ایک خاص ماحول اور خاص موروٹی صفات مہیا کر کے ان کے رد عمل پر نظر رکھنا ہے اور Taine جیسے تاریخ نگار اور نقادوں کا کہنا تھا کہ نیکی اور بدی بالکل اسی طرح خود حرکتی تحریکات کی پیداوار ہیں جس طرح Acids اور Alkalies یہ لوگ ان ممالک کے جغرافیائی اور موسمی حالات کا مطالعہ کر کے جہاں ان کی تخلیق ہوئی تھی ادبی شہ پاروں کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کرتے تھے۔

مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ فطرت نگاری کی تحریک ڈارون کے نظریہ ارتقاء کے پیٹ سے پیدا ہوئی۔ انیسویں صدی کے وسط میں، نظریہ ارتقاء کے اثر سے بالکل آزاد، رومانیوں کی جذباتیت اور ان کے ضبط اور نظم کے فقدان کے خلاف اور کلاسیکیت کی معروضیت اور سخت کوشی کی سمت ایک رد عمل شروع ہو چکا تھا۔ اس رد عمل کی سب سے بڑی خصوصیت ایک قسم کا سائنسی مشاہدہ تھا جو علم حیاتیات کے مشاہدے سے بہت ملتا جلتا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ Parnassian گروہ کے شعراء نے اسے اپنا مقصد سمجھا تھا کہ تاریخ اور فطرت کے واقعات کی جتنی صداقت اور معروضیت کے ساتھ ممکن ہو مکمل بے جان شعروں میں تصویر کشی کریں۔ اس طرز شاعری کی سب سے مشہور مثال Leconte De Lisle کی وہ نظم ہے جس میں چند ہاتھی ایک ریگستان کو پار کر رہے ہیں۔ ہاتھی ایک کلاسیکی وقار اور شان کے ساتھ نظر آتے ہیں اور اوچھل ہو جاتے ہیں اور بس۔ شاعر کا کام یہاں ختم ہو جاتا ہے۔

فطرت نگاری کی طرف اس رد عمل کی انگریزی شاعری سے واضح مثالیں دینا اتنا آسان نہیں۔ رومانی تحریک کے بعد انگریزوں نے ادبی طریقوں میں انیسویں صدی کے اواخر تک کسی خاص دلچسپی کا اظہار نہیں کیا مگر انگلینڈ میں حقیقت نگاری کی طرف ایک رجحان شروع ہو چکا تھا۔ حالانکہ اس میں Parnassians کی کلاسیکی ہیئت کا شائبہ بھی نہیں ملتا لیکن براؤننگ رومانیوں سے زیادہ عالمانہ اور ان سے کم رنگین طریقے سے تاریخی واقعات کو نئے معنی پہنانے کا مادی تھا اور جب وہ ہم عصری زندگی کا ذکر کرتا تھا تو اس کے ہاں کم از کم اتنی حقیقت نگاری ملتی تھی جتنی

دکنورین عہد کے ناول نگاروں کے ہاں جو خود بغیر اس امر کو محسوس کیے زولا کی سچ پر چل رہے تھے۔ ہمیں نئی سن کے ہاں، جو نظریہ ارتقاء سے بہت متاثر تھا، صاف صاف اس درست بیانی اور پابندی نیت کی جھلکیاں نظر آتی ہیں جو فرانسیسی شعراء کے ہاں ملتی ہیں حالانکہ نئی سن کے ہاں سنگلاخیت کم اور نکھار زیادہ ہے۔

لیکن فطرت نگاری اپنے نقطہ عروج کی شاعری میں نہیں، نثر میں پہنچی۔ ہاسن کے ڈرامے اور فلائبیر کے ناول اس نئی کلاسیکیت کے دوسرے دور کے شاہ پارے ہیں جیسے راسین، اور سوفٹ در اول کے تھے۔ سترہویں صدی کے لکھنے والوں کے فن کی طرح فلائبیر اور ہاسن کا فن بھی قطعاً غیر شخصی اور خارجی ہے۔ فلائبیر اور ہاسن دونوں کی پرورش رومانیت پر ہوئی تھی۔ فلائبیر نے جب 'Saint Antoine' لکھنا شروع کی تھی تو یہ ایک رومانی چیز تھی۔ بعد میں اس نے اس میں کافی کٹ چھانٹ کر کے اسے زیادہ سنجیدہ بنا دیا اور یہ اسی سنجیدہ صورت میں چھپیں۔ اور ہاسن نے نثر میں حقیقت پسندانہ تمثیلیں لکھنے سے پہلے نظم میں فاؤنڈی قسم کی 'Brand' اور 'Peer Gynt' لکھی تھیں ان میں سے ہر ایک نے رومانیت سے ابتداء کر کے اپنے لیے ایک نئے نظم اور نئے نقطہ نظر کا ارتقاء کیا۔ 'Madame Bovary' نہ صرف دکنورینوں کے ناولوں سے مختلف طور پر لکھا اور ترحیب دیا گیا ہے بلکہ ایک رومانی شخصیت پر معروضی تنقید بھی ہے اور ہاسن زندگی بھر ان حالتوں کو اپنی توجہ کا مرکز بنائے رہا جو اپنی ذات کے حقوق کے بنیادی طور پر رومانی تصور اور سماج کے حقوق تصور میں کشاکش کا نتیجہ ہوتی ہیں۔

مگر ہاسن کے بعد کے دور کی نثری تمثیلوں میں اس کی ابتدائی ڈرامائی نظموں کے جن اور بھوت پور ڈراموں میں داخل ہونا شروع ہو گئے ہیں، یعنی فطرت نگار اس بات پر مجبور کر دیا گیا ہے کہ خود اپنے سانچے میں سوراخ ڈالے۔ رومانیت کی شاندار، الجھی ہوئی اور موہوم دنیا کو ٹھونک پیٹ کر ایک منظم دنیا کی شکل دے دی گئی تھی لیکن اب فطرت کا معروضی نقطہ نگاہ، اور وہ مشینی قسم کی تکنیک جو اس کی ہم رکاب تھی شاعر کے تصور کی اڑان میں قفل ہونا شروع ہوتے ہیں اور اس کے محسوسات کے اظہار کے لیے ناکافی ثابت ہوتے ہیں۔ لکھنے والے کے ہاں کھینچاؤ نظر آنا شروع ہو جاتا ہے اور قاری اس کھینچاؤ سے الجھتا ہے۔ Huysmans نے Leoonte De Lisle کو بلند بانگ دعوات کے برتن پہنچنے والا کہا تھا اور ہمیں یاد ہے کہ ورڈز ورثہ نے کن الفاظ میں پوپ کی تنبیہ کی تھی۔ اب ادب پھر سائنس اور کھد سکی قطب سے ٹکرا کر شاعرانہ اور

رومانی قطب کی طرف واپس آ رہا ہے اور انیسویں صدی کے اواخر کا یہ دوسرا رد عمل۔ اس رومانی رد عمل کا جوڑی دار جو شمار دسویں صدی کے اواخر میں وقوع پذیر ہوا تھا، فرانس میں علامت نگاری کے نام سے مشہور ہوا۔

ادبی تاریخ لکھتے وقت اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ کہیں قاری پر یہ تاثر نہ ہو کہ یہ تحریکیں اور ان کے رد عمل لازماً ایک متعین طریقے سے ایک دوسرے کے بعد وقوع پذیر ہوتی ہیں جیسے کہ دن کے بعد رات گویا اٹھارویں صدی کی عقلیت کو انیسویں صدی کی رومانیت نے مار بھگا یا۔ یہ رومانیت اس وقت تک میدانِ ادب پر قابض رہی جب تک کہ فطرت نگاری نے اس کے پیر نہیں اکھاڑ دیئے اور گویا پھر ملارے اور راس بولنے فطرت نگاری کو بھوسے سے ڈا دیا۔ ہوتا دراصل یہ ہے کہ نظریات اور طریقوں کے ایک پرے پر ایک دوسرا پرا بالکل غالب نہیں آ جاتا۔ برعکس اس کے ایک پرا دوسرے پرے کی سخت مخالفت کے باوجود زندہ رہتا ہے۔ لہذا ایک طرف تو فلاسفر کی نثر رومانیت کے نازک خواص کی مدد سے سنا، دیکھ اور محسوس کرنا سیکھتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ رومانی مزاج پر لگتے چینی کرتا ہے اور اسے نظم سکھاتا ہے اور دوسری طرف ایک مدرسے کے کچھ ادیب بیرونی اثرات قبول کیے بغیر اس مدرسے کے طریقوں پر کار بند رہتے ہیں اور اس کے امکانات کو حتی المقدور بروئے کار لاتے ہیں حالانکہ ان کے علاوہ اور تمام ادیبوں نے اس مدرسے کو خیر باد کہہ دیا ہے۔

میں نے جان کر ایسے ادیبوں کا حوالہ دیا ہے جو کسی رجحان یا مدرسے کی خالص ترین اور سب سے زیادہ ترقی یافتہ شکل کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔ اب ہمیں کچھ ایسے رومانوں کی طرف توجہ کرنی چاہیے جو کچھ صورتوں میں رومانیت کو اس قدم سے بھی آگے لے گئے، جہاں شہ توہراں یا مسیت یا درڈ زور تھ یا ہائرن لے گئے تھے۔ جو علامت نگاری کے پیش رو بن گئے اور جن کا بعد میں اس تحریک کے ادیباء میں شمار کیا گیا۔

ان میں سے ایک وہ فرانسیسی ادیب تھا جو اپنے کو Gerard de - Nerval کہتا تھا۔ اس پر کبھی کبھی پاگل پن کا دورہ پڑتا تھا۔ اس کی عادت تھی کہ وہ اپنے احساسات اور تصورات اور خارجی حقیقت میں تمیز نہیں کرتا تھا۔ یہ عادت کسی حد تک اس کے پاگل پن کا نتیجہ تھی۔ جب وہ ہوش و حواس میں ہوتا تب بھی اس کا عقیدہ ہوتا (اور بلا شک Whitehead اس کی اس مابعد الطبیعیات سے اتفاق کرتا) کہ اس دنیا کا جو ہم کو اپنے ارد گرد نظر آتی ہے ان

چیزوں سے جن کا وجود ہمارے دماغوں میں ہوتا ہے بہت قریبی تعلق ہے۔ اس سے زیادہ قریبی جتنا کہ عام طور پر تصور کیا جاتا ہے اور یہ کہ ہمارے خواب اور ہمارے واسطے ایک نامعلوم طور پر حقیقت سے منسلک ہیں۔ اپنے ایک سانیٹ میں 'آسمان میں فطرت کے وجود اور' سلسلے مقامات کی ارواح' کا ذکر کر کے اور دیواروں میں تھلمیلیاں پڑی آنکھوں کے زخم ہونے اور 'پتھروں کی چھال کے نیچے ایک پاک روح' کا تصور کر کے وہ در ذرا درتھ سے بھی آگے نکل گیا ہے۔ لیکن علامت نگاری کا زیادہ اہم پیغمبر ایڈگر ایلین پو تھا عمومی طور سے یہ سمجھ ہے کہ انیسویں صدی کے وسط میں امریکہ کے رومانی ادیب پو۔ ہاتھورن۔ میل ویل۔ وہٹ مین حتی کہ ایمرسن بھی چند اسباب کی بنا پر جن کا تعین خالی از دلچسپی نہ ہوگا، علامت نگاری کی سمت بڑھ رہے تھے اور علامت نگاری کی ابتدائی تاریخ میں اولین اہمیت کا ایک واقعہ ہارلیئر کا پو سے روشناس ہونا تھا۔ جب ہارلیئر نے جو کہ رومانی تحریک میں دیر سے شامل ہوا تھا 1847 میں پہلی مرتبہ پو کی چیزیں پڑھیں تو اس نے ایک عجیب قسم کی اپیل محسوس کی اور جب اس نے امریکن رسالوں میں پو کی تحریروں کی تلاش شروع کی تو اسے ایسے افسانے اور نظمیں ملیں جن کو لکھنے کا، اس کے، اپنے قوس کے مطابق اس نے خود مبہم اور غیر واضح طور پر ارادہ کیا تھا تب سے پو میں اس کی دلچسپی جنون کی حد کو پہنچ گئی۔ 1852 میں اس نے پو کی کہانیوں کے ترجموں کی ایک جلد شائع کی اور اس کے بعد سے پو کے اثر نے فرانسیسی ادب میں ایک اہم کردار ادا کیا۔ پو کی تنقیدی نگارشات نے علامت نگاری کی تحریک کے اولین قواعد فراہم کیے کیونکہ اس نے ایک نیا ادبی پروگرام مرتب کیا تھا جس نے رومانی پچھلے پن کی درستی کی اور رومانی افراط کا تلخ قلع کیا اور ساتھ ہی ساتھ فطرت نگاری کو نہیں بلکہ انتہائی رومانی اثرات کو مقصد بنایا۔

یہ درست ہے کہ پو کی شاعری اور ایسی رومانی شاعری میں جس کی مثال کولریج کی Kubla Khan میں ملتی ہے، اور اس کی نثری نظموں اور ایسی رومانی نثر میں جس کی مثال ڈی کوئینسی کی نثر سے دی جاسکتی ہے بہت کچھ مشترک ہے لیکن پو نے رومانیت کے چند پہلوؤں پر زیادہ زور دے کر اسے ایک مختلف تحریک بنانے میں مدد دی۔ مثلاً پو نے لکھا ہے کہ "میں جانتا ہوں کہ قطعیت کا فقدان سچی (شاعرانہ) موسیقی کا ایک جزو ہے۔ میرا مطلب ہے سچے لفظی اظہار کا جزو ہے۔ قطعیت کا ایک تصور زافقدان جو بوجہ مبہم ہونے کے روحانی اثر پیدا کرے۔" بعد میں موسیقی کی اس غیر قطعیت کے قریب سے قریب تر آنا علامت نگاری کے اہم مقاصد میں سے ایک قرار پایا۔

قلعیت کے فقدان کا یہ اثر محض حقیقی اور خیالی دنیاؤں کو گنڈھ کرنے سے نہیں بلکہ اس کے علاوہ مختلف حواس کے افعال کو خلط ملط کرنے سے پیدا کیا گیا۔ ہادیٹر کے ہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں اور ہم پو کو اس کی ایک نظم میں تاریکی کی آمد کی آواز سنتے یا مندرجہ ذیل قسم کے احساسات بعد از موت کا ذکر کرتے پاتے ہیں۔ "رات آئی اور اس کی پرچھائیوں کے ساتھ ایک بھاری بے آرومی آئی۔ اس نے میرے اعضاء کو ایک سست بوجھ تلے دبا دیا۔ یہ آسانی سے محسوس کی جاسکتی تھی۔ ایک کراہنے کی آواز بھی تھی۔ دور سے آتے ہوئے لہروں کے شور سے مختلف نہ تھی مگر اس سے زیادہ پیچیدہ تھی یہ کراہنے کی آواز۔ اس وقت آنا شروع ہوئی تھی جب شام کا اولین دھند لگا پھیلا تھا۔ تاریکی گہری ہوئی تو یہ آواز بلند ہوگئی تھی اچانک کمرے میں روشنیاں لگ گئیں اور ہر چراغ کے شعلے میں سے نکل نکل کر ایک چٹخار مارا لگا ہوا ہیرے کانوں میں داخل ہوتا رہا۔"

پچھلی صدی کی چوتھی دہائی میں عقل سے بالاتر احساسات کو اس طرح علامتوں کے ذریعہ بنا کر ایک زالی بات تھی ویسی زالی جیسی کہ "Annabel Lee" اور "Ulalume" کی خواب آسا۔ غیر عقلی اور موسیقانہ شاعری تھی۔ انھوں نے فرانس میں ایک (ادبی) انقلاب لانے میں مدد دی۔ آج کے انگریزی بولنے والے قاری کے لیے پو کے اثرات کو سمجھنا شاید مشکل ہو اور اگر وہ فرانس کی علامت نگاری کی تخلیقات کو جاننے تو شاید اسے تعجب ہو کہ ان تخلیقات پر (فرانس میں) حیرت کا اظہار کیا گیا۔ امیجز کا الجھاؤ، مرکب استعارے، جذبات اور ذہانت کا اتصال، اعلیٰ اور ادنیٰ اطوار کا سنگم۔ مساوی اور روحانی اشیاء کی بے باک ملاوٹ۔ یہ سب باتیں شاید اُسے بالکل بجا اور مالوس معلوم پڑیں کیونکہ وہ سولہویں اور سترہویں صدی کی انگریزی شاعری میں ان چیزوں سے ہمیشہ واقف رہا ہے۔ شیکسپیئر اور ایلیز بتھمن دور کے دوسرے آدمیوں نے بغیر کسی نظریے کی اختراع کیے ان سب چیزوں کا استعمال کیا ہے۔ کیا شاعری کی فطری زبان یہی نہیں ہے؟ کیا یہی وہ معیار نہیں ہے جس سے اٹھارہویں صدی کی انگریزی شاعری ہٹ گئی اور جس کی طرف رومانی ادیب واپس آئے؟

مگر ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ فرانسیسی شاعری کا ارتقاء انگریزی شاعری کے ارتقاء سے کافی مختلف طریقے پر ہوا ہے۔ Michelet کا کہنا ہے کہ سولہویں صدی میں فرانسیسی ادب کا مستقبل Rabelais اور Ronsard کے مابین معلق تھا اور اسے افسوس ہے کہ Ronsard کی ہوئی۔ کیونکہ فرانس میں Rabelais الگینڈ کے ایلیز بتھمن ادیبوں کا ہم پلہ تھا اور Ronsard

(جو بقول Michelet، فرانسیسی مزاج میں سب سے زیادہ گھٹیا۔ سب سے زیادہ خشک اور سب سے زیادہ روایتی چیزوں کا نمائندہ تھا) بنجیدگی، فصاحت اور پاکی کی اس کلاسیکی روایت کے ہاوا آدموں میں سے تھا جو مولیئر اور راسین کے ہاں اپنے عروج کو پہنچی۔ اگر اس کا فرانسیسی کلاسیکیت سے مقابلہ کیا جائے جو نشاۃ ثانیہ کے بعد سے اس ملک کے ادب پر عادی رہی تو اٹھارویں صدی کی انگریزی کلاسیکیت۔ جانسن اور پوپ کا زمانہ۔ محض ایک مختصر اور بے اثر بے راہ روی نظر آتی ہے اور انگریز قاری کے نقطہ نگاہ سے دیکھا جائے تو فرانس میں رومانی انقلاب کی سب سے یادہ بے ہاک جدتیں باوجود ان تمام شور و غل کے جو ان پر اٹھا تعجب انگیز حد تک معتدل نظر آئیں گی۔ فرانسیسی روایت اتنی پرانی اور اتنی سخت گیر تھی کہ اس کو توڑنا بہت مشکل تھا۔ جانسن اور پوپ کے باوجود کولریج، شیلے اور کیلس کو محض مڑ کر ملٹن اور شکسپیئر کی طرف دیکھنا تھا۔ جن کے گھنے جنگل ہمیشہ اٹھارویں صدی کے ہاسلیقہ بانغات کے پرے نظر آرہے تھے مگر دائیں جیسا اٹھارویں صدی کا فرانسیسی شکسپیئر کو نہیں سمجھ سکتا تھا اور کلاسیکی روایت میں رہے ہوئے انیسویں صدی کے اداکل کے فرانسیسی کے لیے ہیوگو کی شوکت بیانی ایک اسکینڈل تھی۔

فرانسیسی اتنے گہرے رنگوں اور الفاظ کے اتنے آزادانہ استعمال کے عادی نہ تھے۔ مزید برآں فرانس کے رومانی شاعروں نے عروض کے وہ قواعد توڑے جو انگریزی شاعری کے قواعد سے کہیں زیادہ سخت گیر تھے۔ اس کے باوجود وکٹر ہیوگو، شکسپیئر، شیلے کی آزاد روش سے بہت دور رہا۔ دراصل جب تک علامت نگاری کی ابتدا نہیں ہوئی فرانسیسی شاعری انگریزی شاعری کی رومانی اور لٹینی کو حاصل نہ کر سکی۔

علامت نگاری کی تحریک نے فرانسیسی عروض کے ان قواعد کو توڑا جنہیں رومانی ادیبوں نے دیے کا ویسا چھوڑ دیا تھا اور آخر کار فرانسیسی کلاسیکیت کی اس فصاحت اور منطق کی روایت کا قلع قمع کرنے میں کامیاب ہو گئی جس کی رومانی ادیبوں نے کسی حد تک عزت کی تھی۔ فرانسیسی علامت نگاری کو بہت سے ہر دنی اثرات نے پالا، جرمن، لٹیمش، جدید یونانی اور سب سے زیادہ انگریزی۔ ورلن اگلینڈ میں رہ چکا تھا اور انگریزی ابھی طرح جانتا تھا طارے انگریزی کا پروفیسر تھا اور ہادیئرچ کے مضامین کا ترجمہ کر کے اس تحریک کو پہلا پروگرام دیا تھا۔ دو علامت نگار شاعر Stuart Merrill اور Francis Vielé Griffin امریکی تھے جو بیس میں رہتے تھے اور فرانسیسی میں لکھتے تھے۔ ہمیں تعجب ہوتا ہے کہ Vielé Griffin آج بھی ایک اہم شاعر مانا

جاتا ہے۔ بات دراصل یہ تھی کہ وہ ایک ایسا کام کر گزرا تھا جس نے فرانسیسیوں کو متحیر اور مرعوب کیا اور جو شاید کسی فرانسیسی کے بس کا نہ تھا۔ اس نے قطعی طور سے کلاسیکی Alexandrine کو جو اس وقت تک فرانسیسی شاعری کی بنیاد رہی تھی ختم کر دیا بلکہ جیسا کہ انگریز قاری فوراً پہچان لیتا ہے اسے بالائے طاق رکھ کر فرانسیسی میں انگریزی بحروں کا استعمال شروع کر دیا۔ ان بحروں کو فرانسیسی "Verse Libre" کہتے تھے مگر دراصل اس کی شاعری صرف اس حد تک آزاد تھی کہ اس کی بحروں کے ارکان میٹرو آرٹلز اور براڈننگ کی گئی نظموں کی طرح غیر مساوی تھے۔

مگر جو چیز پو کو انگریزی بولنے والے ملکوں کے زیادہ تر رومانی ادیبوں سے ممتاز کرتی ہے اسی نے اسے فرانسیسیوں کے لیے خاص طور سے قابل قبول بنایا۔ یعنی فن اور جمالیات کے نظریے سے اس کی دلچسپی انگریزوں سے کہیں زیادہ تھی۔ فرانسیسیوں نے ہمیشہ ادب کے مقابلے میں بحث و مباحثے سے کام لیا ہے۔ وہ ہمیشہ یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ ادب میں کیا ہو رہا ہے اور کیوں ہو رہا ہے اور ان کی ادبی تنقید نے ہمیشہ ان کے باقی ادب کی راہ نمائی اور ترجمانی کی ہے اور فرانس میں پہلی مرتبہ پو ادبی نظریے کا جس کی طرف اور کہیں زیادہ توجہ نہیں کی گئی، مطالعہ کیا گیا اور اس کی وضاحت کی گئی، گو کہ علامت نگاری کے اثرات اور اس کی ترکیبیں اس قسم کی تھیں جن سے انگریزی ادب واقف تھا اور گو کہ علامت نگار کہیں کہیں براہ راست انگریزی ادب سے متاثر ہوئے تھے پھر بھی اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ چونکہ تحریک علامت نگاری فرانس میں شروع ہوئی تھی اس لیے اس کا فن اور جمالیات کا ایک نظریہ تھا جس نے اسے انگریزی ادب سے ہمیز کیا۔ انگریزی ادب میں اگر کوئی ایسی شخصیت ملتی ہے جس کا تحریک علامت نگاری کے قائد مارے سے مقابلہ کیا جاسکتا ہے تو وہ کولریج ہے۔ پال والیری نے مارے کے بارے میں کہا ہے کہ چونکہ وہ اپنے زمانے کا سب سے بڑا فرانسیسی شاعر تھا اس لیے وہ اپنے زمانے کے سب سے زیادہ مقبول شعراء میں بھی ہو سکتا ہے لیکن مارے غیر مقبول شاعر تھا۔ وہ انگریزی پڑھا کر روزی کھاتا تھا، لکھتا کم تھا اور اس سے کم اپنی چیزیں شائع کر داتا تھا۔ عوام اس کا مذاق اڑاتے تھے اور اس کی برائیاں کرتے تھے۔ اس کی شاعری کو بکواس کہتے تھے اور اس کی ضد اور سنجیدگی سے چڑھتے تھے۔ اس کے باوجود اپنے عہد کے گھر سے جہاں وہ ہر منگل کو عصر اندہ دیا کرتا تھا۔ اس نے اواخر صدی کے فرانسیسی اور انگریزی کے نئے لکھنے والوں پر یکساں ایک دور رس اثر ڈالا۔ اس کے ایک دوست کا کہنا ہے کہ مارے کو "اپنی داخلی زندگی کا غرور تھا" اس

کی فطرت ”صابر، مغرور اور حکسانہ نرمی لیے ہوئی تھی۔“

مدرسے ادب کا سچا دلی تھا۔ اس نے اپنی زندگی کا ایک تقریباً ناممکن الحصول مقصد بتا رکھا تھا۔ اس مقصد کے حصول کے لیے وہ بغیر کسی قسم کا سمجھوتہ کیے اور بغیر اپنی توجہ کو بانٹنے، کوشش رہا۔ اس کی زندگی اس کوشش کے لیے وقف تھی کہ شاعری کی زبان کے ساتھ وہ کیا جائے جو پہلے کبھی نہیں کیا گیا جیسا کہ Albert Thibaudet نے کہا ہے ”شاعری کی حد پر ایک بے غرض تجربے میں مشغول تھا۔ ایک ایسی حد پر جہاں کی ہوا میں دوسرے قسم کے ہیمپروں کے لیے سانس لینا ممکن نہیں۔“

اس تجربے کی نوعیت کیا تھی جس سے طارے کو اتنا شغف تھا اور جسے کئی اور لکھنے والوں نے دہرایا؟ علامت نگار دراصل کیا کرنا چاہتے تھے؟ پکا ذکر کرنے وقت میں نے آپ کی توجہ مختلف حواس کے تجربات کے باہم دیگر الجھاؤ اور شاعری کے اثرات کو موسیقی کے اثرات کے قریب لانے کی کوشش کی طرف مبذول کرائی تھی۔ موسیقی کے اثرات کے سلسلے میں میں یہ بات بھی کہہ دوں کہ علامت نگاروں کی شاعری پر دیگر کا اثر اتنا ہی اہم تھا جتنا کہ کسی شاعر کا۔ اس وقت جب کہ رومانی موسیقی ادب کے بہت قریب آگئی تھی ادب موسیقی کی طرف کھینچنے لگا تھا۔ Narval کے سلسلے میں میں نے حقیقی اور خیالی اشیاء کے تضاد اور ایک طرف احساسات اور تصورات اور دوسری طرف جو کچھ ہم کرتے اور دیکھتے ہیں۔ اس میں تضاد کا ذکر بھی کیا تھا۔ علامت نگاری فطرت کے میکا کی نظریے اور انسان کے سماجی تصور کے خلاف دوسری بناوٹ تھی اور اس کا رجحان یہ تھا کہ شاعری کو فرد کے احساسات اور جذبات کے بیان کے لیے اس سے زیادہ واقف کر دیا جائے جتنا کہ رومانی ادیبوں نے کیا تھا۔ دراصل اس تحریک نے کبھی کبھار شاعری کو شاعر کا اتنا ہی نجی معاملہ بنا دیا کہ قاری اس کا مفہوم سمجھنے سے قاصر رہا۔ علامت نگاری کی خاص شکل اور اس کی لطافت کا اندازہ اس کے نام ہی سے لگایا جاسکتا ہے۔ اکثر یہ شکایت کی گئی ہے کہ یہ نام اس تحریک کے لیے نا کافی ہے، مگر اس کے چند پہلوؤں کے لیے نامناسب۔ یہ نام شاید انگریزی بولنے والے قاریوں کے لیے گمراہ کن ثابت ہو کیونکہ علامت نگاری کی علامتوں کی تعریف عام علامتوں کی تعریف سے ذرا مختلف طریقے پر کرنا پڑتی ہے مثلاً جیسے صلیب عیسائیت کی علامت ہے اور ستارے پٹیاں ریاستہائے متحدہ امریکی کی۔ یہ علامت نگاری اس علامت نگاری سے بھی مختلف ہے جس کی مثال ڈانٹے کے ہاں ملتی ہے۔ جانی پھپانی

علامت نگاری مروجہ اور نئی بندھی ہوتی ہے۔ Divine Comedy کی علامت نگاری مروجہ، منطقی اور متعین ہے۔ مگر علامت نگاری کے مدرسے کی علامتیں عموماً شاعر خود اپنی مرضی کے مطابق چنتا ہے اور یہ اس کے خیالات کا نشاندہی کا کام کرتی ہیں۔ یہ ان خیالات کا بہروپ ہوتی ہیں۔ ملارے نے لکھا ہے کہ Parnassians اشیاء کو ہمارے سامنے اس صورت میں پیش کرتے ہیں جس صورت میں وہ پائی جاتی ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں اسرار کا فقدان ہے۔ وہ ذہن کو تخلیق کے خیال سے حاصل ہونے والی پر لطف خوشی سے محروم رکھتے ہیں کسی شے کا نام لے دینے کے معنی یہ ہیں کہ نظم کے اس تہن چوتھائی لطف کا خاتمہ ہو گیا جو اس چیز کو آہستہ آہستہ بوجھنے کے اطمینان سے حاصل ہوتا ہے۔ اشاریت ہی وہ چیز ہے جس سے تصور لطف اندوز ہوتا ہے۔“

لہذا اشیاء کی طرف اشارہ کرنا نہ کہ ان کا کھلا کھلا بیان کرنا علامت نگاروں کے اولین مقاصد میں سے ایک تھا۔ مگر ان کے نقطہ نگاہ میں ملارے کی مندرجہ بالا توضیح کے علاوہ اور بھی کچھ تھا جو مفروضے علامت نگاری کی تحریک کی بنیاد تھے۔ ان کی بنا پر ہم کچھ اس قسم کے نظریے کی تشکیل کر سکتے ہیں کہ ہمارا ہر احساس، ہمارے شعور کا ہر لمحہ ہر دور سرے لمحے اور احساس سے مختلف ہے۔ لہذا اپنے احساسات کو عینہ ویسے جیسے کہ ہم انھیں محسوس کرتے ہیں عام ادب کی مروجہ اور عالمگیر زبان میں بیان کرنا ممکن ہے۔ ہر شاعر کی اپنی مخصوص شخصیت ہوتی ہے اور اس کی زندگی کے ہر لمحہ کا ایک خاص لہجہ ہوتا ہے اور خاص اجزائے ترکیبی۔ یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ ایک ایسی خاص زبان کی کھوج لگائے۔ ایک ایسی خاص زبان ایجاد کرے جو اس کی شخصیت اور اس کے احساسات کے اظہار کی اہل ہو۔ ایسی زبان میں علامتوں کا استعمال ضروری ہے کیونکہ جو چیزیں اتنی مبہم اور اتنی حیزی سے گزر جانے والی ہوں ان کا اظہار سیدھے سادے بیان کے ذریعے نہیں کیا جاسکتا بلکہ صرف ایسے الفاظ اور امیجز کے یکے بعد دیگرے استعمال کے ذریعہ کیا جاسکتا ہے جو ان چیزوں کی طرف اشارہ کرنے میں مدد دیں۔ خود علامت نگار شاعری کے ذریعہ ویسے ہی اثرات پیدا کرنا چاہتے تھے جیسے موسیقی پیدا کرتی ہے اور یہ سمجھنے کی طرف راغب تھے کہ یہ امیجز موسیقی کے سروں کی طرح ایک تجربی قدر کی مالک ہیں۔ لیکن ہماری گفتگو کے الفاظ موسیقی کے سر نہیں ہوتے۔ علامت نگاری کی علامتیں دراصل استعارے تھیں جنھیں ان کے موضوع سے جدا کر دیا گیا تھا۔ شاعری میں ایک حد سے آگے رنگ و صورت کو مقصود بالذات بنا کر ان کا لطف نہیں اٹھایا جاسکتا بلکہ یہ پوچھنا پڑتا ہے کہ ان امیجز کا اطلاق کن چیزوں پر کیا

جا رہا ہے۔ لہذا علامت نگاری کی تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ سوچے سمجھے طریقوں کے ذریعہ نرے شخصی احساسات کے یہ بیان کی کوشش ہے۔

علامت نگاری کی تحریک شروع میں بڑی حد تک فرانس اور خاص کر ایک پراسرار قسم کی شاعری تک محدود رہی مگر جوں جوں وقت گزرتا گیا یہ سارے مغرب میں پھیل گئی اور اس کے اصولوں کا اطلاق اتنے بڑے پیمانے پر کیا جانے لگا جس کا اس کے ہائی شاہی ہی اندازہ لگا سکے ہوں گے۔

پینس نے 1897 میں لکھا ”اٹھارویں صدی کی عقلیت کے خلاف جو رد عمل ہوا وہ انیسویں صدی کی مادیت کے خلاف رد عمل سے مکمل مل گیا اور تحریک علامت نگاری جو جرمنی میں دیگر کے ہاں پینس کو پہنچی۔ انگلینڈ میں Pre-Raphaelites کے ہاں اور فرانس میں Villigis De Adam - d-Isle، ملارے اور مارتینک کے ہاں اور جس نے ہسن اور D'Annunzio کے تصور میں کھلبلی مچادی، بلاشبہ وہ واحد تحریک ہے جو نئی باتیں کہہ رہی ہے۔“

آج جب ہم انگریزی ادب سے بحث کرتے ہیں تو تحریک علامت نگاری کا ذکر نہیں کرتے۔ ہم یہ بھی نہیں کرتے جیسا کہ پچھلی صدی کے آخر میں پینس نے کیا تھا کہ ان تمام ادیبوں کو جن کا اس نے ذکر کیا ہے تحریک علامت نگاری کے ادیب تصور کریں۔ مگر یہ سچ ہے کہ ملارے اور اس کے ساتھی شاعروں کا اثر فرانس کے باہر دور دور تک اور لذت سے محسوس کیا گیا اور کچھ عرصے سے انگریزی ادب میں جو باتیں رونما ہو رہی ہیں ان کو بغیر مدد رس علامت نگاری کو جانے سمجھنا مشکل ہے۔ دراصل میرا عقیدہ تو یہ ہے کہ اگر کبھی کبھی انگریز اور امریکن تنقید چند نئے لکھنے والوں کی نگارشات کو سمجھنے سے قاصر رہی ہے تو اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ان ادیبوں کی تخلیقات ایک ایسے ادبی انقلاب کا نتیجہ ہیں جو انگریزی کے باہر رونما ہوا۔



(سوفات 7، 8، 9، جدید نظم نمبر ۱۱ اشاعت: اپریل، جولائی، اکتوبر، ناشر: کلائن روڈ، بنگلور)

شاعرانہ تمثال

The Poetic Image

(معاصر انگریزی شاعر و نقاد C. Day Lewis کی کتاب 'The Poetic Image' کا خلاصہ)

تمثال شاعری کا ایک مستقل عنصر ہے۔ رجحانات آتے ہیں اور چلے جاتے ہیں، شاعری کی زبان میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں، وزن و بحر میں نئے نئے تجربے کیے جاتے ہیں، اور تو اور شاعری کے موضوع کی بھی وقتاً فوقتاً قلبِ مابیت ہوتی رہتی ہے۔ لیکن استعارہ جوں کا توں قائم رہتا ہے، کیوں کہ وہ شاعری کی روحِ رواں ہے۔

سولہویں، سترہویں اور اٹھارہویں صدیوں کے نقاد عموماً تمثال کو شاعری کے لیے محض ایک زینت ایک سطحی آرائش تصور کرتے تھے۔ رومانی تحریک نے سب سے پہلے اس امر کا احساس کیا کہ تمثال شاعری کی جان ہے اور کسی لکھ کا جائزہ لیجیے تو معلوم ہوگا کہ وہ مختلف تمثالوں کا ایک مرکب ہے۔

سادہ ترین الفاظ میں شاعرانہ تمثال کی توصیف یوں کی جاسکتی ہے کہ وہ الفاظ کے نقش و نگار سے بنی ہوئی ایک تصویر ہوتی ہے۔ کسی اہم صفت سے، کسی تشبیہ سے، کسی استعارے سے ایک تمثال پیدا ہو سکتی ہے بلکہ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ کسی ایسی ترکیب، جملے یا عبارت کی صورت میں پیش کی جائے جو سطحی طور پر تو محض ایک بیانیہ مجموعۂ الفاظ ہو لیکن ہمارے ذہن کو کسی خارجی حقیقت کی عکاسی پر مستزاد کسی چیز کی طرف منتقل کرے۔ چنانچہ ہر شاعرانہ تمثال کسی نہ کسی حد تک استعارے کی خصوصیت رکھتی ہی۔ یوں کہیے کہ وہ ایک ایسا آئینہ ہوتی ہے جس میں زندگی اپنا چہرہ من و عن تو نہیں دیکھتی لیکن اپنے چہرے کے متعلق کسی حقیقت کا مشاہدہ کرتی ہے۔

تمثال کی سب سے زیادہ عمومی قسم ایک مرئی تصویر ہوتی ہے۔ لیکن کبھی کبھی تمثالوں میں دوسرے حواس کے تجربوں کے عناصر بھی شامل ہوتے ہیں۔ ہر تمثال میں، چاہے وہ کتنی ہی جذباتی یا عقلی ہو، حسیت کا کچھ نہ کچھ شائبہ ہوتا ہے۔ یوں کہنا چاہیے کہ ایک شاعرانہ تمثال ایک لفظی تصویر ہوتی ہے جس پر جذبات یا امیال کا رنگ چڑھا ہوتا ہے۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ تمثالیں لذت انگیز کیوں ہوتی ہیں؟ جان مڈلٹن مری (John Middleton Murry) کہتا ہے کہ اگر آپ کسی مطلب کو من و عن بیان کرنے کی کوشش کریں تو قدرتی طور پر استعارہ پیدا ہو جائے گا۔ انسانی طبیعت کا بنیادی تقاضا یہ ہے کہ تمثال میں جو مشابہت ہو وہ صداقت پر مبنی ہو اور ایسی مشابہت ہو جس کا ادراک ہمیں پہلے کبھی نہیں ہوا اور جس کا ظہور ہمیں ایک الہامی انکشاف معلوم ہو۔ شاعر جب کسی تجربے کو از سر نو تخلیق کرتا ہے تو وہ اس چیز کو بھی جس سے تجربہ پیدا ہوا اور اپنے احساسات کو بھی نئے سرے سے پیدا کرتا ہے۔ یعنی وہ صرف خارجی واقعات کو پیش نہیں کرتا بلکہ اپنے تجربے کے رنگ روپ کو بھی پیش کرتا ہے۔ وہ لذت انگیز انکشاف جو مشابہتوں کے احساس سے ظہور میں آتا ہے اسی امر کا نتیجہ ہوتا ہے۔

ٹی ای ہیوم (T. E. Hulme) کا کہنا ہے کہ ”فن کار کو تخلیقی کارروائی کی ضرورت محض اس لیے پیش آتی ہے کہ عملی ضروریات خارجی و باطنی ادراک پر حدود عائد کر دیتی ہیں۔“ عام لوگ کاروبار زندگی میں اتنے مصروف رہتے ہیں کہ انھیں فرصت نظر انداز نہیں ہوتی۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ چیزوں کو اپنے اصلی رنگ روپ میں دیکھے۔ شاعری نئے الفاظ اور نئے استعارے محض اس لیے استعمال نہیں کرتی کہ وہ نئے ہوتے ہیں بلکہ اس لیے کہ پرانے الفاظ اور استعارے اپنی حقیقت نمائی کی خاصیت کھو بیٹھتے ہیں اور مجرد الفاظ و تراکیب بن کر رہ جاتے ہیں۔

شاعرانہ تمثالوں میں ہو بہو عکاسی ضروری نہیں ہوتی، بلکہ اگر چیزوں کی جزئی تفصیلات کو من و عن بیان کیا جائے تو یہ خطرہ لاحق ہوتا ہے کہ وہ ان تفصیلات کے طوفان بدھیزی میں گم ہو کر نہ رہ جائیں۔ شاعر کو بے شک یہ چاہیے کہ چیزوں کو اپنے اصلی رنگ روپ میں دیکھے لیکن حقیقت یہ ہے کہ کوئی چیز بجائے خود، یعنی دوسری چیزوں سے علیحدہ، موجود نہیں ہوتی۔ حقیقت کے معنی ہیں چیزوں کے باہمی علائق، اور جہاں علائق کا شعور ہوا قدرتی بات ہے کہ جذبات بھی پیدا ہو جائیں گے۔ شاعر کو صرف چیزوں کے نقش و نگار کے معاملے میں صداقت بیان کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ اس کے اندر جو جذبات چیزوں کی نسبت پیدا ہوتے ہیں ان کے بیان

میں بھی صداقت اور صحت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اسے ایک طرف تو چیزوں کے باہمی تعلق کو بیان کرنا مقصود ہوتا ہے اور دوسری طرف چیزوں اور جذبات کے باہمی تعلق کو۔ یہی ضرورت اس کو استعارے سے کام لینے پر مجبور کرتی ہے۔ تمثالیں بکھرے ہوئے موتی نہ ہونی چاہئیں، بلکہ نظم کے اندر موتیوں کی لڑی کی طرح پروٹی جانی چاہئیں۔ استعارہ حکمت کی ابتدا تھا، وہ سائنس کی قدیم زبان تھا۔ یٹس (Yeats) کہتا ہے کہ ”دانا کی پہلے پہل تمثالوں کی زبان میں باتیں کرتی ہے۔“ ایچ۔ ڈبلیو۔ گیرڈ (H.W. Garrow) اس موضوع پر یوں رقم طراز ہے

”ایک زمانہ تھا کہ جب دنیا نئی نویلی تھی۔ اس وقت انسانی نطق اضطراری طور پر شاعری تھا۔ جو شخص بھی بات کرتا تھا اس کے منہ سے خود بہ خود شاعری کے پھول جھڑتے تھے۔ چیزوں کے نام رکھنا بجائے خود ایک الہامی کام تھا اور استعارہ انسانوں کے جدت آفریں ہونٹوں سے حواس کے ٹپڑے ہوئے رس کی طرح پھٹتا تھا۔“

ویکو (Vico) کا قول ہے:

”شاعری محض غلڈ کے ایک موجہ گزراں کی پیداوار نہیں ہوتی، بلکہ ایک فطری مجبوری کا نتیجہ ہوتی ہے۔ وہ ایک ایسا مشغلہ نہیں جس کے بغیر بھی ہم گزراہ کر سکتے، کیوں کہ اس کے بغیر فکر کا عمل ہی ناممکن ہے۔ وہ نفس انسانی کا ایک ابتدائی عمل ہے۔ اس سے مشترکہ انسان یکے وضع کر سکتا اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ اپنے تخیل سے کام لے۔ مدتوں تک خیال نامک لوہے مارنے کے بعد وہ اس قابل ہوا ہے کہ اپنی قوت فکر سے کام لے سکے۔ اس سے پہلے کہ وہ باہر کی دنیا کا واضح ادراک حاصل کر سکتا اس دنیا کے دھندلے دھندلے نقوش اس کے حواس پر رسم ہوئے۔ کام ناقص سے پہلے اس نے گانا سیکھا۔ نثر میں گفتگو کرنے سے پہلے اس نے نظم میں باتیں کرنا سیکھا۔ اصطلاحات کے استعمال سے پہلے اس نے استعاروں سے کام لیا۔ آج بھی استعارہ آمیز زبان اس کی فطری زبان ہے۔“

ورڈز ور تھ (Wordsworth) جس چیز کو شاعرانہ صداقت کہتا ہے، یعنی محض فحی اور مقامی صداقت نہیں بلکہ عمومی اور کارفرما صداقت، لازمی ہے کہ اسے شاعرانہ لذت کا ایک منطقی نتیجہ اور

نقطہٴ عروج قبول کیا جائے۔ وہ سائنس کی صداقتوں کی طرح تصدیق پذیر نہیں ہوتی اور نہ ان کی طرح تصدیق کی محتاج ہوتی ہے۔ ہم شاعرانہ صداقت کو اس لیے قبول کرتے ہیں کہ وہ ہمیں ایک ایسی لذت سے بہرہ اندوز کرتی ہے جو حیات افزا ہوتی ہے۔ شاعری کی صداقت اس کے جذبے میں مضمر ہوتی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ عارضی طور پر عقلی یقین کو معطل کر دیا جائے تاکہ ایک اور قبیل کا لیکن اتنا ہی صحیح یقین ہمارے دل و دماغ پر مسلط ہو جائے۔

شاعری میں اگر کوئی تضاد ہو سکتے ہیں تو صرف وہ جو فنی عدم مطابقت سے پیدا ہوں، مثلاً کوئی ایسی تشریح جو موضوع سے مناسبت نہ رکھتی ہو۔ شاعر کے لیے اگر کوئی دعویٰ صادق ہو تو اس کا مخالف دعویٰ بھی صادق ہوتا ہے۔ استعارہ ایک ایسا وسیلہ ہے جس کی مدد سے شاعر اشیا اور محسوسات کے باہمی تعلقات کو پڑھنے والے کے ذہن تک منتقل کرتا ہے۔ شاعرانہ تشریح اس امر کی خبر دیتی ہے کہ واقعات کی دنیا میں بھی نقشے موجود ہوتے ہیں۔ بلیک (Blake) کا قول ہے کہ ”اگر ادراک کا پردہ ہٹایا جاسکے تو انسان کو ہر چیز اپنے اصلی رنگ روپ میں دکھائی دے“ یعنی لامتناہی نظر آئے۔ ہر تشریح نہ صرف ایک چیز پیدا کرتی ہے بلکہ ایک نیا تجربہ بھی جس کا مرکزی نقطہ کوئی چیز ہوتی ہے، دوسرے الفاظ میں وہ چیزوں کو ایک سلسلہٴ حقائق کی کڑیوں کے طور پر پیدا کرتی ہے اور اس طرح کسی انسانی تجربے کے ایک رقبہ پر روشنی ڈال کر ساری کائنات کو بیک نگاہ منکشف کرتی ہے۔

لوئی میکنیس (Louis Macniece) کہتا ہے کہ:

”دوسرے لوگ شاعر کے مقابلے میں زیادہ کامیابی کے ساتھ بھوٹ بول سکتے

ہیں، لیکن شاعر کے سوا کوئی نہیں جس سے شاعرانہ صداقت بن آتی ہو۔“

وہ سبق آموز قصے جن کی بدولت انسان پرانے زمانوں میں جہالت اور بے بسی سے آزاد ہوا سر تا پا شاعری تھی، عملی شاعری۔ لیکن آج وہ قصے فراموش ہو چکے ہیں۔ ان کی جگہ شاعرانہ تشریح، جو فرد بشر کا ذاتی اور فنی قصہ ہے، حکمراں ہے، اگرچہ اس کی قلمرو مقدمات بہت مختصر ہے، کیوں کہ شاعری نے اپنی موردی جانکاد کا بہت سا حصہ نئے فنون اور سائنس کو سونپ دیا ہے۔ شاعرانہ اساطیر اجتماعی شعور کی پیداوار تھیں۔ شاعرانہ تشریح انفرادی ذہن کی تخلیق ہونے کے باوجود اجتماعی شعور سے سند اعتبار حاصل کرتی ہے۔ شاعری کی صداقت اس وحدت کے ادراک میں مضمر ہے جو مظاہر کائنات کی کثرت کے پردے میں جلوہ گر ہے۔ شاعری کا کام یہ ہے کہ

اپنی تمثیل ساز اور استعارہ آفریں قوت کے ذریعے نئے علاقے کا انکشاف اور پرانے علاقے کی مسلسل تجدید کرے۔ چوں کہ علاقے ہمیشہ بدلتے رہتے ہیں، اس لیے کوئی شاعرانہ تمثیل صداقت، مطلقہ کا درجہ حاصل نہیں کر سکتی، اور چونکہ ان نقوش کا رقبہ ہمیشہ وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا جاتا ہے اس لیے شاعر کو ہمیشہ یہ احساس رہتا ہے کہ اب پھر کوئی نئی چیز ظہور میں آنے والی ہے۔ بعض صداقتیں ایسی ہوتی ہیں جن کی تصدیق ممکن نہیں۔ شاعری کے بیانات کا وہ عنصر جو تصدیق سے بے نیاز ہوتا ہے صداقت کی یقین انگیزی سے مملو ہوتا ہے۔

شاعری کی وضع قطع ہمیں اس لیے لذت بخشتی ہے کہ اس سے انسان کی نظام جوئی اور تلاش کمال کی تسکین ہوتی ہے۔ آشنا چیزوں میں آشنائی کے انداز اور مختلف وقتاًئیں چیزوں میں مشابہت و مماثلت کے آثار ہمارے لیے لذت بخش نہ ہوتے اگر نفس انسانی کو ربط و ضبط، نظم و ترتیب کی جستجو قدرت کی طرف سے ودیعت نہ ہوئی ہوتی۔ شاعرانہ تمثیل وہ رشتہ ہے جو نفس انسانی کو ہر اس چیز سے جو موجود ہے، موجود رہ چکی ہے یا موجود ہو سکتی ہے مربوط کرتی ہے۔ ہم یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ شاعر اس دنیا میں محبت کے اصول کا پرہم بردار ہے اور ہر جیتی جاگتی ہستی کے لیے اپنا آغوش داکے ہوئے ہے۔

تمثالوں کا دائرہ عمل

ہمارے زمانے میں تمثالوں سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ ان میں تین خصوصیتیں ہوں، یعنی ندرت، ایجاز اور جذبہ انگیزی۔ ندرت کے معنی یہ ہیں کہ تمثال اپنے الفاظ یا اپنے مضمون کے اچھوتے پن کے ذریعے کوئی نئی چیز جو پہلے کبھی ذہن انسانی میں نہ آئی تھی پیش کرے۔ ایجاز سے مراد ہے کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معانی۔ جذبہ انگیزی وہ صفت ہے جس کے ذریعے کوئی تمثال پڑھنے یا سننے والے کے ذہن میں شاعر کے جذبے سے مماثل جذبہ پیدا کرتی ہے۔ جذبہ انگیزی کی مقیاس داخلی اور القادی ہے اور اس کا انحصار بڑی حد تک سامع یا قاری کی صلاحیت طبع پر ہوتا ہے۔ لیکن ندرت اور ایجاز کو خارجی معیاروں سے جانچا جاسکتا ہے۔ ایک ایسی تمثال جس میں ایجاز کی خاصیت موعظت کی ضد ہوتی ہے۔ علامت تعبیری ہوتی ہے، یعنی وہ صرف ایک مخصوص چیز پر دلالت کرتی ہے۔ شاعری کی تمثائیں شاذ و نادر خالصتاً علامتی ہوتی ہیں، کیوں کہ وہ اپنے سیاق و سباق کے جذباتی مضمون سے متاثر ہوتی ہیں، جس کا نتیجہ یہ ہوتا

ہے کہ ہر پڑھنے والے کا ردِ عمل اس کے ذاتی تجربے پر موقوف ہوتا ہے۔

مابعد الطبیعیاتی شعرا کا کلام جس خمیر سے گوندھا جاتا تھا وہ قوتِ وابستہ کی منطق ہوتا تھا۔ بیانی دعاوی یا ڈرامائی دلائل و براہین کی جگہ اس میں ایک ایسا استدلال ہوتا تھا جو وابستہ اور منطق کے مکالموں، مجادلوں اور مناظروں پر مبنی ہوتا تھا۔ منافع و بدائع کے زمرے میں ان کو جو چیز سب سے زیادہ مرغوب تھی وہ مضمون آفرینی تھی جو محض کسی عقلی موضوع پر لفظی شعبہ بازی ہوتی تھی۔ ان مضمون آفرینیوں میں جذبات انگیزی کا عنصر بہت کم ہوتا تھا۔ مابعد الطبیعیاتی شاعر تماشائوں پر فکر کا اتنا زیادہ بوجھ لا دیتے تھے کہ خود وہ اس کی متحمل نہ ہو سکتی تھیں، جس کا نتیجہ یہ ہوتا تھا کہ خود فکر کی روانی میں رکاوٹ پیدا ہو جاتا تھا۔ رومانی شاعروں کا ایک عظیم کارنامہ یہ تھا کہ انہوں نے شاعرانہ فکر کی ناہیت کا نئے سرے سے انکشاف کیا۔ رومانی تماشائ حقیقت کی جستجو کا ایک وسیلہ ہوتی ہے، جس کی مدد سے شاعر خود اپنے تجربے کے سنی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

رومانی شاعروں کے یہاں تماشائ جوئی کی قوت ایک آزاد قوت ہے جو کسی قید و بند کے بغیر تجربے کے دشت کی سیاحت کرتی ہے۔ اس کے برخلاف مابعد الطبیعیاتی شاعروں کے یہاں وہ کسی منفرد خیال، کسی مخصوص مطلب، کسی مقدم شاعرانہ مقصد کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کا دائرہٴ عمل محدود ہوتا ہے۔ کلاسیک اور رومانی تماشائوں میں جو بنیادی فرق ہوتا ہے وہ ان کے درجہٴ حدت اور کیفیت اور آگ سے تعلق رکھتا ہے۔ شیلے (Shelley) کے لفظ میں رومانوں کے یہاں لہس کے ہادل سے اس کی جمیع کی ہوئی بجلی کو نکلتی ہے۔ جہاں آکسلٹن عہد کی کلاسیک تماشائیں سطحی اور عمومی ہوتی تھیں، وہاں رومانوں کی تماشائوں میں ایک شدید ذاتی اور آگ ہوتا تھا جو اس شاعرانہ انجذاب و استغراق سے جوان کے لیے ایک قسم کی روحانی اذیت بن گیا تھا مطابقت رکھتا تھا۔ کائناتِ فطرت کی آخری سرحدوں اور قلبِ انسانی کی اندرونی گہرائیوں تک شاعرانہ اندر دی کی توسیع نے انسان اور فطرت کے درمیان گہنہٴ رشتوں کا ایک نیا انکشاف کیا۔ بلکہ کے کہنے کے مطابق شاعر کے لیے ہر ذمہ ہستی مقدس تھی۔

تماشائوں کی وضع

وہ قوت جو شاعرانہ تماشائیں پیدا کرتی ہے اور پھر ان کا دوسروں تک ابلاغ کرتی ہے تخیل ہے۔ شیلے کہتا ہے: "تخیل وہ غیر فانی دہوتا ہے جسے فانی سوز و گداز کے نروان کی خاطر ادھار بہن

کردنیا میں آنا چاہیے۔“ اس کا حریص عقیدہ ہے کہ ”تخیل نیکی کا عظیم آلہ ہے۔“ کیونکہ وہ دوسروں کی آنکھوں سے دنیا کو دیکھنے کی صلاحیت ہے۔ سرل کالولی (Cyril Connolly) کہتا ہے۔ ”تخیل ماضی و غائب کی آرزو کا نام ہے۔“ جب ہم شاعرانہ تخیل کا ذکر کرتے ہیں تو ہماری مراد دو چیزوں سے ہوتی ہے۔ ایک طرف تو ایک ایسی ہمدردی جو تمام انسانوں میں مشترک ہے، اگرچہ وہ شاعر کے یہاں خاص طور پر ترقی یافتہ اور شدت پذیر ہوتی ہے اور دوسری طرف اس ہمدردی کا ایسی چیزوں کی طرف ہاتھ بڑھانا جو ہاتھ آنے والی نہیں، مثلاً ماضی، مستقبل، غائب، ہر وہ چیز جو تجربہء موجود کے احاطے سے باہر ہے اور جس کے بغیر اس تجربے کے معنی کم واضح اور مکمل ہوتے۔ اس شاعرانہ ہمدردی کی ماہیت تمثالوں میں بے نقاب ہوتی ہے۔ تمثال آفرینی کا پہلا قدم یہ ہے کہ شاعر اپنے آپ کو ان چیزوں سے یک ذات، یک جسم و یک جان بنالے جو اس کے حواس پر مشکف ہوتی ہیں۔ ”فن کار اپنے ارد گرد کی چیزوں کے اوپر سے مقصد، عادت اور معمول کے امتحانات کا پردہ ہٹا کر اپنے آپ کو اس کے لیے آمادہ کرتا ہے کہ ان کے وجود کو قبول کرے۔ فن کار کے مقابلے میں دوسرے لوگوں کو ان چیزوں کے ساتھ جن سے ان کا سابقہ پڑتا ہے بہت کم تعلق ہوتا ہے۔“ (لارنس گوئز)۔ غیر فن کار کو نقطہ چیزوں کی افادی حیثیت سے واسطہ ہوتا ہے۔ اگر اس کو ان سے کوئی دل چسپی ہو بھی تو وہ محض ایسی دل چسپی ہوتی ہے جیسی کسی کو ایک ایسے شخص کے ساتھ ہوتی ہے جس سے وہ مانوس و آشنا ہے۔ اس کے برخلاف شاعر کا احساس ایک عاشق کا بالیدہ احساس ہوتا ہے لیکن شاعرانہ تخیل محض انفعالی نہیں ہوتا۔ اشعار خود بخود وجود میں نہیں آجاتے۔ اکثر لوگوں کے ذہن میں شاعرانہ تخیل کا یہ تصور ہے کہ گویا روح القدس ایولائی انتشار کے ایک وسیع و بسیط منظر کا ایک کیفیت بے تعلقی کے ساتھ مشاہدہ کر رہا ہے۔ یہ انتشار اس وقت تک نظام میں تبدیل نہیں ہوتا جب تک شاعر اپنی توجہ اتنی شدت سے اس پر مرکوز نہ کرے کہ اس کی ساری عقل و مضر صلاحیتوں کو بروئے کار لے آئے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T.S. Eliot) کی رائے میں ہر نئی نظم ایک نیا اقدام، ایک نئی کوشش اور اس نظم کا ایک ناقص بدل ہوتی ہے جس کے لکھنے کے قابل آج تک کوئی شاعر پیدا نہیں ہوا۔ چنانچہ شاعر ایک تاثر سے، جسے تجربے کے بحر بے پایاں کا ایک قطرہ کہنا چاہیے، آغاز کلام کرتا ہے۔ اس کے بعد ایک مرحلہ آتا ہے جس میں ایک از خود رنگی کا سا عالم ہوتا ہے۔ اس عالم میں تمثالیں بڑی حیرت رناری کے ساتھ یکے بعد دیگرے اس کے ذہن میں آتی ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہوتی ہے

کہ ارادے اور عقل کو معطل کر دیا جائے تاکہ لاشعور کی گہرائیوں سے مدفون و مکتون تجربے نکال لیے جائیں۔ تیسرے مرحلے میں شاعر کی توجہ زیادہ شدید ہو جاتی ہے۔ یہ بل برانش (Malbranche) کے الفاظ میں 'عقل کی عبادت' کا مرحلہ ہے۔ اس میں انتقاد نفس کا عمل شروع ہو جاتا ہے، یعنی نظم کا جو نقشہ شاعر کے ذہن میں اجاگر ہو رہا ہے اس کے مطابق تمثالوں کا رد و قبول۔

تخیل فکر سے علیحدہ کوئی قوت نہیں، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ وہ ایک اضطراری اور غیر شعوری عمل فکر ہے۔ ہمارا شعور روشنی کا ایک چھوٹا سا جزیرہ ہے جس کے ارد گرد ایک بحر ظلمات ہوتا ہے۔ نظم کا نفس مضمون، جو تخیل کا عطیہ ہوتا ہے، کسی تمثال کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ اس عطیے کا قبول اور اس کا استحقاق دونوں عمل ایک ساتھ ہوتے ہیں۔ "شاعر کو اکثر بالیقین معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے جب تک کہ وہ اُسے کچھ نہ چکے۔ وہ تہذیب و تزکیہ کے ایک جدلیاتی عمل کے ذریعے اپنے مطلب تک رسائی پاتا ہے۔" (لوئی میکینیس)۔ پال والیری (Paul Valery) نے ایک مرتبہ اعتراف کیا تھا کہ ایک خاص قافیے کی ضرورت نے اس کی ایک نظم کا سارا نقشہ بدل ڈالا۔

کوٹری پٹنور (Coventry Patmore) ایسے شاعر کے 'تختِ محاط' کا تذکرہ کرتا ہے جو بہت سی الفاظ و تراکیب سے قسمت آزمائی کرنے کے بعد اپنی ذکاوت کی مدد سے پہچان لیتا ہے کہ اس کے حافظے یا وزن و قافیہ کی ضروریات نے اس کو بالآخر ٹھکانے کی ترکیب بھاد دی ہے، کوئی ایسی ترکیب جس کا اُسے پہلے سان گمان بھی نہ تھا۔

اٹھل بے جوڑ تمثالوں سے احتراز کرنا ضروری ہے۔ مخلوط استعارے بھی خطرے سے خالی نہیں ہوتے۔ جذباتی ناموزونی سے بھی گریز کرنا چاہیے۔ نظم کا یہ حیثیت مجموعی ایک مستقل اور قابلِ تشخیص 'جذباتی مزاج' ہونا چاہیے۔ ارتباط مضمون اور سطحی مشابہت میں تمیز کرنا ضروری ہے۔ تمثالوں میں جو رشتہ اتحاد ہو وہ نظم کی سطح کے نیچے ہونا چاہیے۔ اصلی چیز تاثر کی یکسانی ہے:

"شاعر میں زبان کو مسلط بنانے کی جو حیرت انگیز استعداد ہوتی ہے وہ تجربے کو

مسلط بنانے کی اس سے بھی زیادہ حیرت انگیز استعداد کا محض ایک حصہ ہوتی

ہے۔" آئی۔ اے۔ ریچرڈز (I.A. Richards)

شاعر جو تمثالی استعمال کرتا ہے وہ اس کے تمام وکل تجربہ زندگی سے ماخوذ ہوتی ہیں۔ ان کی کامیابی کا معیار یہ ہے کہ وہ پڑھنے والے کے ذہن پر یہ تاثر چھوڑیں کہ وہ مضمون کی

قدرتی زبان ہیں، یعنی مضمون نے خود بخود ان کو انتخاب کیا ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ بغیر کسی محنت کے شاعر کو خود بخود سوچ گئی تھیں۔ کسی نظم میں جو تمثالیں ہوتی ہیں وہ مختلف ادیبوں پر سمجائے ہوئے آئینوں کی قطاریں ہوتی ہیں۔ تاکہ جیسے جیسے مضمون کی نشوونما ہو اس کے مختلف پہلوؤں کا پرتو دکھائی دیتا رہے۔ لیکن یہ آئینے جادو کے آئینے ہوتے ہیں۔ وہ صرف مضمون کے پرتو نہیں دکھاتے بلکہ اس کو زندگی اور حیات بخشتے ہیں۔ مضمون کا سراپا اور اس کے انفرادی نقش و نگار نگہ کرنا ہر ہونے والے کا نہیں، یہ ان جادو کے آئینوں کی قدرت میں ہے۔ عملی تمثالیں، یعنی ایسی معمولی و متداول تمثالیں جو مقبول و مانوس مطالب پر دلالت کرتی ہیں، اپنا ہی ایک نقش رکھتی ہیں۔ یہ ایک سیدھا سادہ اور صفائی کے ساتھ کٹا ہوا نقش ہوتا ہے۔ لیکن اس نقشے کو ایک خطرہ لاحق ہوتا ہے؛ وہ یہ کہ وہ کہیں محض رسمی و روایتی نقش بن کر نہ رہ جائے۔ علاوہ بریں یہ خطرہ بھی ہوتا ہے کہ اگر وہ مطالب جن پر ایسی تمثالیں دلالت کرتی ہیں پوری طرح مقبول و مستند نہ ہوں تو تمثالیں محض رقیقہ آفرینی کی مثالیں بن کر رہ جائیں گی۔

زائدہ تمثالیں

کوئی چیز ایسی نہیں جو بذات خود غیر شاعرانہ ہو۔ یہ امر کہ شاعر کسی چیز سے تمثال پیدا کر سکتا ہے یا نہیں دو چیزوں پر منحصر ہوتا ہے۔ اول تو یہ کہ شاعر کا جذباتی رد عمل زوردار ہے یا نہیں اور دوسرے یہ کہ شاعر کا شعور عمومی کا حصہ بن چکا ہے:

”کسی شاعر کی عظمت کا ایک معیار یہ بھی ہے کہ جن مشابہتوں پر اس کی شاعری کی بنیاد ہے وہ حقیقت میں کتنی معنی خیز ہیں اور انسان کی اخلاقی و جذباتی فطرت کے دستور اساسی میں ان کی جڑیں کتنی گہرائی تک جاتی ہیں۔“

انجی۔ سی۔ گریزسن (H. C. Grierson)

اگر ایک شاعر اپنے ہم عصروں سے زیادہ ذکاوت حس نہ رکھتا ہو تو وہ کوئی پائے کا شاعر نہیں۔ اگر وہ ان سے زیادہ ذکی الحس ہے تو اس کو ایسے ایسے ملائق و روابط جو ابھی اس کے ہم عصروں کی آنکھوں سے پوشیدہ ہیں دکھائی دیں گے:

”ایک نظم زندگی کی ایک ایسی تمثال دیتی ہے جو اس کی ابدی صداقت کو بے غائب کرتی ہے۔ مرور زمانہ شاعری کی صداقتوں کے نئے نئے اور

حیرت انگیز اطلاق ظاہر کرتا رہتا ہے۔“ (Shelley) فیلی

غنائی شاعری اور تامل و استغراق کی بہ نسبت ڈرامائی کلام میں استعارہ و تمثال کے بے پناہ استعمال کی زیادہ گنجائش ہوتی ہے۔

عصر حاضر کے انگریزی شاعر اس عقیدے کے پیرو ہیں کہ ہر خیال اور ہر حسی چیز شاعری کے مواد کے طور پر استعمال کیے جانے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ لیکن اس معاملے میں ان کو محدودے چند میٹروں میں سے انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ سب سے زیادہ مستعمل ہیئت وہ نیم غنائیت اور نیم متلاذذ کلام ہے جس میں خطابت و بلاغت، نفس مضمون کے منطقی بیان، استدلال کے ایک روشنی مسلسل اور اس قسم کی تمام چیزوں سے اجتناب کیا جاتا ہے۔ یہ کوئی اتفاقی بات نہیں کہ ہمارے زمانے میں، جب کہ زندگی کو اشیا کی ایک روز افزوں تعداد سے واسطہ پڑتا ہے اور اس کے لوازم کی فہرست طویل سے طویل تر ہوتی چلی جا رہی ہے، شاعری میں تمثالوں کی بھرمار رو بہ ترقی ہے۔ عصر حاضر کے شاعر کا تمثالوں میں انہماک اس امر کی دلیل ہے کہ وہ آجکل کے منظر، زندگی اور موجودہ صورت حال کے سمجھنے اور سمجھانے اور اس پر قابو پانے کا خواہاں و کوشاں ہے۔ استعارہ اندرونی بیجان اور تناؤ کی طبعی زبان ہے، کیونکہ وہ اظہار کی ایک کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی شدت کے ذریعے انسان کو یہ قوت بخشتا ہے کہ جو جدید صورت حال بیجان یا تناؤ کی محرک ہوتی ہے وہ اس کی سطح تک ابھر سکے۔ تمثال یوں کہے کہ واقعی چیزوں سے ایک طرح کا پیچھے ہٹنا ہے تاکہ آپ ان کو زیادہ مضبوطی سے اپنی گرفت میں لاسکیں۔ لہذا ہر کامیاب تمثال حقیقت سے ایک کامیاب مقابلے کی نشانی ہوتی ہے:

”وہ شعراجن میں زندگی کی حرارت غریزی کا درجہ کم ہوتا ہے لکڑوں کی طرح

پتھرا پست تک اپنے پیش روؤں کی اتاری ہوئی کینچلیوں میں اپنے آپ

کو محفوظ رکھتے ہیں۔“ (لوکسٹن لوڈ (Livingstone Lowes)

صرف وہ شاعر جس کے اندر زندگی اپنے پورے جوہن پر ہوتی ہے اس کی طاقت رکھتا ہے کہ زمانہ حال میں رہے، اس کی منت مئے روپ بدلنے والی حقیقتوں سے کشتی لڑے اور ان کو بچھاؤ کر اپنی ہیئت آفریں قوت کا بول بالا کرے۔

تاریخ نہ صرف شاعر کے لیے نئی اشیاے محسوس مہیا کرتی رہتی ہے تاکہ وہ انہیں اپنی تمثالوں کے مواد خام کے طور پر استعمال کرے، بلکہ محبت، قوت، فطرت اور اسی قبیل کی بنیادی

حقیقتوں کے بارے میں انسان کے طرز عمل کو بدل بدل کر شاعر کو مجبور کرتی ہے کہ ان روایتی اور ابدی موضوعات کے لیے نئی نئی تمثالیں ڈھونڈے۔ نئے موضوع، نئے خیالات، نئے طریقہ ہائے عمل، نئی تمثالیں پیدا کرتے ہیں اور نئی تمثالیں نئے اسالیب بیان کا تقاضہ کرتی ہیں۔

شاعرانہ تمثال کا اصلی سرچشمہ حیات پرستی ہے۔ یہ بجا ہے کہ تمثال چیزوں کی روحوں کو جسم نہیں کر سکتی۔ لیکن وہ یہ کر سکتی ہے کہ اپنی زندہ قوت اور ہماری ایجابی حس انکشاف کے ذریعے ہمیں روح کے وجود کا یقین دلائے اور ہمیں یہ بتائے کہ چیزوں کی ظاہری شکل و صورت کے پردے میں ایک ایسی زندگی ہے جس کی کیفیت کو ہم اپنی آئے دن کی زندگی میں سمجھ نہیں سکتے اور جس کا اندازہ سائنس کے آلات سے بھی نہیں کیا جاسکتا۔ اگرچہ حیات پرستی کا ادائیگی دور ختم ہو چکا ہے، شاعری نے اس کی روایت قائم رکھی ہے۔ موجودہ دور میں شاعر کو عام لوگوں کے تمثال سے بہت کم مدد ملتی ہے۔ حیرت انگیز مظاہر و واقعات اتنی کثرت سے انسان کے تجربے میں آتے ہیں کہ وہ اپنی حس تحیر قریب قریب کھو بیٹھتا ہے اور اگر اس کے اندر چیزوں کی روح رواں یا جوہر کا کوئی ادراک ہوتی ہے بھی تو وہ ان کی مادی افادیت کے احساس سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ عقل اور جہالت اس زمانے میں دو مخالف یا کم از کم اجنبی قوتیں ہیں۔ اس لیے شاعرانہ تمثال کو قبول عام حاصل کرنے میں مشکل کا سامنا ہوتا ہے۔ آج کل کی شاعری میں وقت، معنوی، خود سری اور انتہائیں کی جو خصوصیتیں پائی جاتی ہیں وہ سب غالباً اسی امر کا نتیجہ ہیں۔ مضامین کے معاملے میں عصر حاضر کے شاعر کا دائرہ انتخاب محدود ہو گیا ہے۔ قدیم روایتی موضوع، مثلاً آدم کی جنت سے جلا وطنی، اساطیر الاولین، قوی داستانیں سب بار بار دہرائی ہوئی کہانیاں بن چکی ہیں۔

شکستہ تمثالیں

گزشتہ صدی میں کلاسیکی اور رومانی میں جو تفریق تھی اس کی جگہ اب خالص اور غیر خالص شاعری کی تفریق نے لے لی ہے۔ خالص شاعری کے شعوری ارتقا کا سلسلہ انیسویں صدی کے ادوار کی جمالیاتی تحریک سے آغاز کر کے تمثالیوں (Imagists) اور پاتالیوں (Surrealists) سے گزر کر آیا ہے۔ آج کل یورپ کی شاعری کا دھارا اور بھی بڑھے ہوئے دور کے ساتھ خالص شاعری کی طرف بہہ رہا ہے۔ اس شاعری کا سرمایہ زیادہ تر تمثال آرائی ہے۔ آج کل کے شعرا اکثر نئی تمثالیں استعمال کرتے ہیں۔ نئی اور ذاتی تمثالوں میں قیصر کی ضرورت ہے۔ ہر تمثال،

سوائے ان روایتی تمثالوں کے جو کسی کلاسیکی اسم صفت اور اس کے اسم موصوف پر مبنی ہوتی ہیں، ایک حد تک ذاتی ہوتی ہیں، ان مضمون میں کہ وہ شاعر کے شخصی تجربے سے ماخوذ ہوتی ہیں لیکن نحوی تمثالیں وہ ہوتی ہیں جن کا تعلق اپنے موضوع کے ساتھ اور نتیجتاً پڑھنے والے کے تجربے کے ساتھ اتنا بعید اور مخفی ہوتا ہے کہ وہ بوجھل معلوم ہوتی ہیں۔ علاوہ بریں نئی تمثال اور نئی علامت دو علیحدہ چیزیں ہیں۔ شاعر اس بات کا مجاز ہے کہ اس کا مٹی چاہے تو کوئی نئی علامت کام میں لائے۔ لیکن نئی تمثال کا معاملہ جدا ہے، کیونکہ تمثال کے لیے ضروری ہے کہ اس میں کوئی ایسا جذباتی یا حسی مضمون ہو جو شاعر کے تجربے کے باہر بھی موجود ہو۔ یہ مضمون چاہے کتنا ہی غیر واضح ہو، پھر بھی اس سے یہ توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ شاعر اور قاری کے درمیان ایک مشترک رقبے کا کام دے گا۔

ایک درہم ویرہم تہذیب کا جواب ایک درہم ویرہم نظم نہیں، کیوں کہ تخیل محض ایک آئینہ نہیں ہے، نہ تمثالیں محض ایسے پر تو ہوتی ہیں جو اس میں دکھائی دیتی ہیں۔ تخیل ایک توسعہ عالم ہے جس کی مدد سے شاعر حقیقت کا تعصب کرتا ہے اور تمثال شاعر کے ہاتھ میں ایک ایسا آلہ ہے جس سے وہ حقیقت کو حواس کے شیشے میں اتارتا ہے تاکہ اس کا حسب دل خواہ مطالعہ کر سکے، چاہے شاعر کی نگاہ دور بین کی طرح دنیائے خارجی کا جائزہ لے رہی ہو اور چاہے وہ ایک خورد بین کی طرح انسان کے اعماق قلب کے اسرار و خواص کا استقان کر رہی ہو۔ ہماری دنیا، ہمارے فلس ایک بدلتی و پریشانی کے عالم میں ہیں تو ہوا کریں، شاعر کے تخیل کا کام یہ ہے کہ اس ہنگامہ اتاری کے مواد خام سے نظم و ربط پیدا کرے۔

اس معاملے میں علامتی اور تمثالی دبستانوں کا مسلک محل نظر ہے۔ ایڈمنڈ ویلن (Edmund Wilson) شاکی ہے کہ علامتی دبستان کے شعرا شاعر اور دنیا کے خارجی کے باہمی تعلق کا کوئی واضح نقشہ پیش نظر نہیں رکھتے۔ وہ کہتا ہے:

”دنیا اور شاعر تمام وقت ایک دوسرے کے علاقوں میں داخل ہوتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے کے اندر نفوذ کرتے رہتے ہیں لیکن علامتی شعرا ان کا بھی نہیں کرتے کہ ان کے باہمی تعلق کو مستقل طور پر قائم رکھیں۔ شاعر کی تمثالوں کی روایات اتنی ہی جلدی اور اتنے ہی قدرتی طور پر بدلتی رہتی ہیں جتنی سرعت کے ساتھ شاعر کے ذہن میں تمثالیں آتی اور جاتی ہیں۔“

تشرابی شاعروں کا رویہ اس کے مخالف قطب پر ہے۔ رابرٹ ہلیر (Robert Hillier) اسے ذیل کے الفاظ میں بیان کرتا ہے:

”ہر دافکار کے مقابلے میں حس تشالوں پر اصرار کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک قسم کی مصداق شاعری وجود میں آگئی جس میں تصویروں کے سوا کچھ بھی نہ ہوتا تھا۔ یہ تصویریں عام انسانی تجربے کے پس منظر سے غیر حلقی ہوئے کے باعث بے معنی ہوتی تھیں۔“

پڑھنے والوں کو محض تصویروں کا ایک سلسلہ دکھائی دیتا ہے۔ اس کے عقب میں کوئی مضمون نظر نہیں آتا۔

ڈیوان تھامس (Dylan Thomas) کا تشالوں کے مقابلے میں جو رویہ ہے وہ اسے ذیل کے الفاظ میں بیان کرتا ہے:

”ہر نظم کو تشالوں کے ایک ٹکسٹ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کا مرکز تشالوں کا ایک خوش ہوتا ہے... میرا طریقہ تکلم، جہاں تک میں اس کا جائزہ لے سکتا ہوں وہ یہ ہے کہ مرکزی تشال میں سے جو غنمی تشالیں ابھرتی ہیں میں ان کو مسلسل طور پر ایک تعمیری عمل بھی دیتا جاتا ہوں اور ساتھ ہی ساتھ انہیں توڑنا پھوڑنا بھی رہتا ہوں۔ مرکزی تشال بجائے خود تعمیری بھی ہوتی ہے اور تخریبی بھی۔“

اس کے مخالف قطب پر جارج ہربرٹ (George Herbert) کا طریقہ عمل ہے۔ ہربرٹ کی نظمیں ایک مرکزی تشال کے بیچ سے پھوٹی ہیں اور ایک درخت کی شاخوں کی طرح اس سے منو پاتی ہیں۔ جسے ’خالص شاعری‘ کہتے ہیں وہ تشالوں کے مقابلے میں افراط سے کام لیتی ہے۔ ہربرٹ ریڈ (Herbert Read) کہتا ہے:

”شاعری ایک ایسا جوہر لیلیف ہے جس میں ہمیں چند نسبتاً کثیف عناصر ملانے پڑتے ہیں تاکہ وہ ایک جیتی جاگتی چیز بن جائے۔ ایک ایسا نظم جو محض تشالوں کا مجموعہ ہو بلور کے ایک ٹکسے کی طرح ہوتی ہے جس سے ہمارے حیوانی حواس ٹھنر جاتے ہیں اور ہماری نگاہ ٹٹکے بغیر آہستہ گزر جاتی ہے۔“

یہ تئیف بننا صریحاً ہوتے ہیں؟ جذبہ، حسیت اور نثری مطالب۔ آج کل کی ’خالص شاعری‘ شاعر کے ذاتی احساسات کی کوہ کنی دکاہ بر آری ہے۔ شخصی تجربے کی خورد بینی کے ہاتھوں وہ

وسعت، تنوع اور انسانیت کو کھینچتی ہے۔۔۔ ایسی شاعری جو عقل کے استفسارات اور حس اخلاق کے داعیات کو اپنے دائرہ عمل سے خارج کر دے جذبے اور خلوص سے عاری، تنوع سے خالی اور انسانیت سے بے بہرہ ہوتی ہے۔ وہ ایک مکمل انسان کے پورے عروج و خیل کی قہ آدم پیداوار نہیں ہوتی۔ ایسی شاعری کی تمثالیں محض آورد اور بھرتی ہوتی ہیں۔ اگر کسی نظم میں اس شاعرانہ فکر کا رشتہ وحدت نہ ہو جو ہماری فطرت کے عقلی حصے کا صدور و ظہور ہوتا ہے تو اس کی تمثالیں ٹوٹی پھوٹی، اکھڑی اور بکھری بکھری ہوں گی۔ ایسی نظم میں اس وحدت آفریں قوت اور اس جذباتی شدت کا فقدان ہوگا جو خالص اورا کی تمثالوں کو ایک دوسری سے آمیز کرنے اور ان پر ربط و ضبط عائد کرنے کے بارے میں شاعرانہ استدلال کا واحد بدل ہے۔

ایک اچھی نظم کی تمثالوں کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ نظم کی کلی صداقت کو تقویت پہنچائیں، کیوں کہ وہ صداقت اکثر واضح طور پر نظم کے اندر بیان نہیں کی جاتی بلکہ کبھی کبھی تو خود شاعر اس سے واقف نہیں ہوتا۔

تمثالیں ایسی یاریں ہوتی ہیں جو شاعر کے لاشعور سے ابھر کر باہر آتی ہیں۔ کیلس (Keats) کا قول ہے:

”شاعری کو ایسا ہونا چاہیے کہ پڑھنے والے کو یہ معلوم ہو کہ خود اس کے بلند ترین خیالات کسی اور کی زبان سے ادا ہو گئے ہیں اور اس کی کسی کھوئی ہوئی یاد کو واپس لا رہے ہیں۔“

اسٹیفن سپنڈر (Stephen Spender) اس موضوع پر یوں رقم طراز ہیں:

”فانٹا یہ کہنا درست ہے کہ شاعری کا آگہ کار حافظہ ہے، کیوں کہ خود تخلیل حافظے کا ایک عمل ہے۔ ہم کسی ایسی چیز کا خیال ذہن میں نہیں لاسکتے جس سے ہم پہلے سے واقف نہ ہوں۔ ہماری صلاحیت تخلیل آخر اس امر کی صلاحیت ہی تو ہے کہ ہم کسی گزشتہ تجربے کی یاد کو تازہ کر سکیں اور اس کا اطلاق کسی نئی صورت و حالات پر کر سکیں۔“

یادیں بنیادی طور پر استعارہ آفریں ہوتی ہیں کیوں کہ وہ ایک صورت و حالات کے عناصر کو کسی دوسری صورت و حالات پر منطبق کرتی ہیں۔ کسی نظم میں تمثالوں کے دو طبقے ہو سکتے ہیں۔ ایک وہ جس میں متفرق تمثالیں کسی واحد مضمون سے متعلق ہوتی ہیں اور دوسرا وہ جس میں مضمون

تمثالوں کے ذریعے کسی عمومی صداقت کو پیش کرتا ہے۔ عمومی صداقت سے ہماری مراد وہ صداقتیں تھیں جو سائنس دان یا فلسفی کی تحقیق و دعوے کا موضوع ہوتی ہیں۔ شاعری کی عمومی صداقتیں اپنے جذباتی تاثرات سے پہچانی جاتی ہیں۔

بعض مضامین میں ایک وسیع، عالم گیر اور ہمیشہ قائم رہنے والی دل چسپی و دل پذیری کیوں ہوتی ہے، یونگ (Jung) اس مسئلے کا حل یوں پیش کرتا ہے کہ چند قدیم الاصل تمثیلیں ہیں جو ابتدائے آفرینش سے بار بار انسان کے تجربے میں آتی رہی ہیں اور جو اپنے تاثرات انسان کے دماغ کی ساخت پر چھوڑ گئی ہیں۔ چنانچہ ہر انفرادی تجربہ قدرتی طور پر ان کے سانچے میں ڈھل جاتا ہے۔ یعنی وہ بعض اسالیب تجربہ کی لاتعداد تکراروں کے نقوش ہیں جو بیش (Yeals) کے الفاظ میں انسان کے 'حافظہ عظیمہ' کی لوح محفوظ پر ہمیشہ کے لیے ثبت ہو گئے ہیں۔ یونگ 'نفسیاتی' اور 'بصیرتی' فن میں تمیز کرتا ہے۔ مقدم الذکر اپنا مواد شعور انسانی سے اخذ کرتا ہے۔ موخر الذکر کا مصدر وضع نفس انسانی کا عقبنی رقبہ ہے جو زمان و مکان کی قیدوں سے آزاد ہے۔ اس عقبنی رقبے کا ایک نام اجتماعی لاشعور ہے۔ بر اجتماعی لاشعور ایک پراسرار اور اجنبی سرزمین ہے جس میں عجیب الحلقہ طاغوتی ہستیاں ہستی ہیں۔

گوٹے (Goethe) کی فاسٹ (Faust) کا دوسرا حصہ اور بلیک (Blake) کی نکلیں بصیرتی فن کے نمایاں نمونے ہیں۔ کرسٹوفر کڈویل (Christopher Caudwell) کے نزدیک چند اجتماعی جذبات ہیں جو انسانوں کے صدیوں کے مشترک تجربات کے پیدا کیے ہوئے ہیں لیکن انفرادی شعور میں اپنی باقیات چھوڑ گئے ہیں۔

شاعرانہ تمثالوں سے ہمیں وہی مسرت حاصل ہوتی ہے جو کسی بھولی ہوئی بات کے یکا یک یاد آ جانے سے یا کسی ہم دم و پریند کے مدقوں بعد ملنے سے حاصل ہوتی ہے۔ ہمیں یوں لگتا ہے کہ بھول بیٹھیں "ہم کسی اور کے قالب میں نئے سرے سے جنم لے رہے ہیں۔" ہم اپنے ہم جنسوں کے مجموعی تجربات میں شریک ہو کر ان کے ساتھ ایک رفتہ وحدت کے احساس سے لذت اعموز ہوتے ہیں۔



(مغربی شعریات محمد ہادی حسین، سن اشاعت: 1990، ناشر: مجلس ترقی ادب، گلپ روڈ، لاہور)

تخلیقی عمل - دیومالا کی بُنت میں

(۱)

اسطور پر متحدہ دیوانی زبان کے لفظ مائی تھوس نے سے ماخوذ ہے جس کا لغوی مفہوم ہے ۔۔۔
 ”وہ بات جو زبان سے ادا کی جائے“ یعنی کوئی قصہ یا کہانی۔ ابتداً اسطور کا یہی تصور رائج تھا
 لیکن بعد ازاں کہانی کی تخصیص کر دی گئی۔ یوں کہ اسطور اس کہانی کا نام پایا جو دیوتاؤں کے
 کارناموں سے متعلق تھی یا ان شخصیتوں کی مہمات کو بیان کرتی تھی جو زمین پر دیوتاؤں کی نمائندہ
 تھیں۔ یوں سہس نے اسطور اور مذہب میں فرق قائم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مذہب (جس
 سے اس کی مراد مذہب کا قدیم تصور ہے) اُن رسوم پر مشتمل ہے جو خدا یا دیوتا کی عبادت سے
 متعلق ہوتی ہیں اور جو اس باہرکت عمل کا نتیجہ کرتی ہیں جسے ابتداً کسی دیوتا یا مقدس ہستی نے
 سر انجام دیا تھا۔ دوسری طرف اسطور، دیوتا کے اس عمل کی کہانی کو بیان کرتی ہے، مثال کے طور
 پر رام لیلا اور دسہرہ کے موقعہ پر جو کچھ ہوتا ہے وہ رام اور سیتا سے منسوب کہانی کے مطابق تو ہے
 ہی مگر اس کا ڈرامائی حصہ مذہبی رسوم کی ایک صورت ہے جو اسطور کے زمرے میں آتی ہے۔
 جس کا صاف مطلب یہ بھی ہے کہ اسطور مذہب سے زیادہ قدیم ہے۔ یہ وہ ابتدائی ”تخیل“ ہے
 جو ارتقاء کے کسی مرحلہ پر ایک تخلیقی انکشاف کی صورت میں انسان پر نازل ہوا اور جسے برقرار
 رکھنے کے لیے اسے مذہبی رسوم خلق کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔

کیسیر رکھتا ہے کہ منطقی سوچ جن اصول و ضوابط کے تابع ہے وہ اسطوری سوچ سے
 کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔ عام سوچ کا ڈھب تو یہ ہے کہ کسی شے یا واقعہ کے ادراک کے لیے
 اسے پورے ماحول سے منسلک کر دیا جائے۔ دوسری طرف اسطوری سوچ میں شے یا واقعہ اپنے
 تناظر سے کٹ کر سوچ کا محور بن جاتا ہے۔ گویا ارتکاز اسطوری سوچ کا امتیازی وصف ہے اور

شے یا واقعہ سے شدید قربت کا احساس، اس کا محرک امثال کے طور پر قدیم انسان پہاڑوں کے کسی سلسلے کے قریب سے گزر رہا ہوتا کہ اچانک قریب ترین پہاڑ کے دہانے سے آگ، دھواں اور لاد ایک خوفناک دھماکے کے ساتھ اُٹھ پڑتا در قدیم انسان کے اندر کا سارا خوف اس پہاڑ کے دہانے پر مرکوز ہو جاتا اور وہ شدید جذباتی تناؤ جنم لیتا جس کا اخراج اس پہاڑ کو دیوتا یا اُس کی صورت میں نشان زد کرنے پر ہوتا۔ کچھ عرصہ تک تو لگتی کیفیت سے پیدا ہونے والے اس دیوتا یا اُس کے ساتھ وہ خوف یا توقع وابستہ رہتی جس نے ارتکاز کے عمل کو شدید کیا تھا، لیکن پھر آہستہ آہستہ خوف یا توقع ذہن سے محو ہو جاتی اور دیوتا یا اُس راہی قائم بالذات حیثیت میں سلسلے لینے لگتا۔ چنانچہ کیسیر کا یہ خیال اس بات کی توثیق کرتا ہے کہ اسطور آفرینی ایک خالص تخلیقی عمل ہے جو منطقی سوچ کے عمل سے قطعاً مختلف ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اسطور آفرینی وہ پہلا تخلیقی عمل ہے جو اپنی قوت اور پرواز میں آرٹ اور شاعری کے تخلیقی عمل کا ہم پدہ قرار پاسکتا ہے۔ وجہ یہ کہ شاعری اور آرٹ کی طرح اسطور آفرینی بھی انسان کی اُس تخلیقی جست کا نتیجہ تھی جو اس نے جبلی سطح سے آرکی ٹائپل سطح کی طرف نگائی اور جس نے اسے حیوان کی تنگ اور حیات کے تابع فضا سے باہر نکال کر تخیل کی اس فضا میں لاکھڑا کیا جو انسانی آزادی کی طرف ایک نہایت اہم قدم تھا (اس کا ذکر آگے آئے گا) فی الحال یہ دیکھیے کہ اسطور آفرینی کی فضا سے پہلے انسان نے لاکھوں برس تک جنگل کی اُس نیم تاریک فضا میں زندگی بسر کی تھی جہاں جبلت کا تسلسل راج تھا۔ جبت اس جملہ اقدامات کی محرک تھی۔ اُسے مفید اشیاء کی طرف راغب کرتی اور معراشیاء سے گریز اختیار کرنے پر اکساتی تھی۔ بحیثیت مجموعی یہ وہ دور تھا جس میں ابھی انسان نے خود کو اپنے ماحول سے جدا نہیں کیا تھا۔ وہ جاتی سطح سے تو اوپر اٹھ آیا تھا لیکن حیوانی سطح نے اُسے اپنے شکنجے میں پوری طرح گس رکھا تھا۔ اس زمانے میں ایک بھیا تک خوف اس پر ہر لحظہ مسلط رہتا۔ اسے اپنے چاروں طرف ایسے مظاہر نظر آتے جو اس پر ہیبت سی طاری کر دیتے مثلاً ہادل کی گرج، آتش فشاں پہاڑ، زلزلے، ہوا کے طوفان وغیرہ۔ بعد ازاں وہ اس پر اسرار غیر مرئی قوت کو بھی محسوس کرنے لگا جو ہر شے میں رواں دواں تھی اور جس میں وہ خود بھی دوسری اشیاء کی طرح مقید تھا۔ قدیم انسان کے ہاں مانتوں کے وجود کا یہ ادراک لاشعوری سطح پر ہوا اور جب اس نے ارتقاء کے سفر میں ایک اہم قدم اٹھالیا تو بھی یہ تصور ایک قدیم ذہنی اور احساسی متحرک¹⁰ کی طرح اس کے ساتھ چپکا رہا۔ حد یہ کہ تصور میں ہمہ اوست کا تصور بھی دراصل "مانا" کے تصور ہی کی صدائے بازگشت تھا۔

قدیم انسان کے ہاں "مانا" کا یہ تصور ایک طویل عرصہ تک قائم رہا مگر پھر آہستہ آہستہ اس کی فطری توانائی کم ہونا شروع ہوئی اور قدیم سوسائٹی کے بلون میں وہ غلط پیدا ہو گیا جو ہمیشہ ایک تند و تیز طوفان کا پیش خیمہ ثابت ہوا ہے۔ تخلیقی عمل کا عام انداز بھی یہی ہے کہ پہلے زندگی پامال کھائیوں میں لڑکتی ہے اور رسم و رواج کے ایک گھسے پٹے پیٹرن میں ڈھل کر بوجھل اور آہستہ خرام ہوتی ہے اور تب یکا یک اس کے اندر وہ خلا جنم لیتا ہے جو تخلیق کی طرف ایک اہم قدم ہے۔ قدیم انسان کی زندگی میں جب یہ خلا پیدا ہوا تو اس کا رد عمل بھی ناگزیر تھا۔ معاشرے کے اسلوب حیات میں جو جنگل سے پوری طرح ہم آہنگ اور "مانا" یا اسرار کا گہوارہ تھا، آوارہ خرامی کے مسلک کا اضافہ ہوا اور اس مسلک نے خوشہ چینی کے قدیم مسلک سے متصادم ہو کر ایک بگولا صفت بیجان پیدا کر دیا۔ یہ بیجان اس طوفان کے مماثل تھا جسے روایت میں طوفانِ لوح کا نام ملا ہے، اور جس کے مسلسل اضطراب اور خروش نے بالآخر اشیاء اور مظاہر کی تمام صورتوں کو ملیا میٹ کر کے بے ہیشی کی ایک ایسی فضا پیدا کر دی جو حقیقی جست کے لیے محرکِ اول ثابت ہوئی۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ جست "من و تو" کے رشتے کا ادراک تھا اور اس سے انسان کو پہلی بار اپنی ذات اور ارد گرد کی دنیا میں ایک گہرے فرق کا احساس ہوا۔

علمِ انسان نے قدیم انسان کے اس دور کو مذہبِ الارواح قبلہ کا زمانہ قرار دیا ہے یعنی وہ زمانہ جب اس نے اپنے علاوہ دوسری تمام جاندار اور بے جان اشیاء کو بھی "روح" تفویض کر دی، لیکن دراصل اس دور کے بھی دھمے تھے۔ پہلا Animism کا زمانہ اور دوسرا خالص مذہبِ الارواح کا دور۔ مقدم الذکر قدیم انسان کا وہ رجحان تھا جس کے تحت اس نے پہلی بار اپنے ارد گرد بکھری ہوئی اشیاء کے بارے میں یہ تصور قائم کیا کہ ان میں سے ہر ایک اسی طرح زندگی کی حامل ہے جس طرح وہ خود۔ چنانچہ درخت، پہاڑ، چٹان، دریا وغیرہ۔ ان سب کو "زندہ" تصور کیا جانے لگا۔ اس کے بعد خالص "مذہبِ الارواح" کا دور آیا جس میں اس نے یہ تصور قائم کیا کہ ان میں سے ہر بے جان اور جاندار شے کی ایک الگ "روح" بھی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جنگل کا طویل دور تو لامتناہی اندھیرے کا دور تھا جس میں تضادات کا احساس تک موجود نہیں تھا، لیکن جب قدیم انسان جنگل سے باہر کی وسیع اور کشادہ دنیا سے آشنا ہوا تو اچانک اس کے اور خارج کی دنیا کی مابین "من و تو" کا رشتہ استوار ہو گیا۔ چنانچہ پہلے اس نے خارجی اشیاء کو اپنی "برادری" میں شامل کیا جس کا مطلب یہ ہے کہ اسے اپنی ذات اور

خارج کی دنیا میں کوئی غلیج نظر آئے گی جسے اس نے پائنے کی کوشش کی۔ اس کے بعد اس نے خارج کی ہر شے کو ایک الگ "روح" تفویض کر کے اس کی منفرد حیثیت پر مہر تصدیق ثبت کر دی۔ چنانچہ یہ بات بلا تامل کہی جاسکتی ہے کہ "مذہب الارواح" کا دور تفریق اور تضاد⁵ کی ابتدا کا دور تھا اور قدیم انسان کی زندگی میں دوئی کے ادراک کی پہلی اہم کاوش اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ قدیم انسان نے جنگل کی زندگی سے میدان کی زندگی کا پیوند جوڑ لیا تھا جس کے باعث اسے دن اور رات کے فرق کا شدت سے احساس ہوا تھا۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ جنگل میں انسان کھیلوں کے چمٹے کی سی اجتماعی زندگی بسر کرتا تھا۔ یہ ایک ایسا اسلوب حیات تھا جس کے تحت تمام افراد مل جل کر رہتے تھے اور "انفرادیت" کے تصور سے آشنا تک نہیں تھے۔ چنانچہ اس زمانے میں "مانا" کا تصور ہی وجود میں آسکتا تھا جس میں تفریق اور تضاد کی کوئی گنجائش نہ تھی، لیکن جب انسان جنگل کے علاوہ میدان سے بھی آشنا ہوا تو اُس کی اجتماعی زندگی میں آوارہ خرابی کے بُعد⁴ کا اضافہ ہوا اور آوارہ خرابی فرد کی انفرادیت کا پہلا سنگ میل ہے۔ یہ نہیں کہ قدیم انسان کے ہاں انفرادیت کا یہ رجحان ذہن کی سطح پر بیدار ہوا بلکہ فقط اس قدر کہ جب اس کی اجتماعی زندگی کے اشتراک اسلوب میں دراڑیں سی مودار ہوئیں اور شخص جاسید اور وجود میں آنے لگی تو وہ از خود اپنی ذات کو دوسروں سے تمیز کرنے کی طرف راغب ہوتا چلا گیا۔ "قبل از فلسفہ" کے مصنفین نے مذہب الارواح کے اس دور کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس دور کا انسان ماحول سے خود کو جدا مانتا ہی نہیں تھا بلکہ اس کی جملہ اشیاء کو اپنی برادری میں شامل سمجھتا تھا۔ چنانچہ وہ ماحول کو آج کے عام آدمی کی طرح IT کہہ کر نہیں بلکہ Thou کہہ کر مخاطب کرتا تھا۔ فلسفہ ہی طرح یونانی مصنفہ ڈورقسی لی نے لکھا ہے⁶ کہ قدیم قبل میں فرد نیچر کے ساتھ وصال کا خواہاں نہیں کیوں کہ وصال کی خواہش ہمیشہ اس بات پر دال ہوتی ہے کہ طالب اور مطلوب میں کوئی غلیج حائل ہے۔ قدیم انسان تو خود کو ہمہ وقت نیچر سے ہم کن محسوس کرتا ہے، چنانچہ وہ کہتی ہے کہ قدیم انسان پہلے ہی نیچر کی آغوش میں ہمک رہا ہے، اس لیے "نیچر اور انسان" کی ترکیب ہی مکمل نظر ہے۔

مذہب الارواح کے ان ماہرین کے یہ خیالات قابل قدر ہیں لیکن میرا یہ خیال ہے کہ ان ماہرین نے مذہب الارواح کے امتیازی وصف کو نمایاں کرنے کے بجائے اُس "کیفیت" کو زیادہ اجاگر کیا ہے جس میں سے مذہب الارواح نے جنم لیا تھا۔ اوپر یہ کہا جا چکا ہے کہ مذہب الارواح

سے قبل ”ماما“ کا وہ تصور رائج تھا جو ”ہمہ اوست“ کی ایک صورت تھی اور جس کے تحت قدیم انسان اپنے اور ماحول کے درمیان کوئی فرق قائم ہی نہیں کرتا تھا۔ بعد ازاں جب مذہب الارواح کا دور آیا تو بھی قدیم انسان کے ہاں ماحول سے ہم آہنگ رہنے کا یہ رجحان ایک پس منظر کے طور پر موجود رہا۔ چنانچہ جب ماہرین مذہب الارواح کے دور میں انسان اور نیچر کی ہم آہنگی کا ذکر کرتے ہیں تو یہ بات اصولی طور پر تو غلط نہیں تاہم یہ کسی طور پر بھی اس دور کا امتیازی نشان قرار نہیں پاسکتی بلکہ صرف ایک گزرے ہوئے دور کی باقیات ہی میں شمار ہو سکتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مذہب الارواح کے دور کا امتیازی وصف ماحول سے ہم آہنگ ہونے کا رجحان نہیں تھا، لیکن ماحول سے خود کو الگ کر کے دیکھنے کا وہ میلان تھا جسے ”من و تو“ کے رشتے کا نام دینا چاہیے۔ یکا یک انسان پر اس بات کا انکشاف ہوا کہ وہ خارج کی دنیا سے الگ ایک اپنا وجود رکھتا ہے تو پھر خارج کی دنیا کیا ہے؟ یہ ایک نہایت اہم سوال تھا جو دوئی کے احساس سے پیدا ہوا اور جسے حل کرنے کے لیے قدیم انسان نے اُس محدود علم کو بروئے کار لانے کی کوشش کی جو اس کی اپنی ذات کے تجربات سے اسے حاصل ہوا تھا۔ اس نے سوچا کہ وہ خود ”زندہ“ ہے، اس لیے لامحالہ دنیا کی ہر شے بھی اسی طرح ”زندہ“ ہوگی پھر اس نے سوچا کہ اس کے اندر ”روح“ موجود ہے اس لیے لامحالہ دنیا کی ہر شے میں ایک ”روح“ موجود ہوگی۔ گویا قدیم انسان کے لیے ”من و تو“ کا سوال ہی سب سے اہم سوال تھی اور اسے حل کرنے کی کادش ہی میں اس نے وہ سارا تخلیقی نظام طلق کیا جسے ہم آج اسطور یا دیو ماما کے نام سے جانتے ہیں۔

تصادفات کا ادراک مذہب الارواح کے دور کا ممتاز ترین پہلو تھا، چنانچہ اس دور میں انسان نے اول اول روشنی اور تاریکی میں فرق قائم کیا اور پھر اس فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے وہ ہر محیر العقول واقعہ کی توضیح پیش کرتا چلا گیا۔ مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ اس دور کی ابتداء ہی میں اسے مرد اور عورت کے جنسی فرق کا احساس ہوا، نیز وہ بیج اور پودے کے رشتے کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے لگا۔ یہ سوال کہ آیا وہ پہلے مرد اور عورت کے فرق سے آشنا ہوا اور پھر اس شعور کی روشنی میں زراعت کے نظام کو سمجھنے کی کوشش کرنے لگا یا بیج کے زمین کے پیچے جانے اور پھر پودے کی صورت میں پھوٹ آنے کے عمل نے اسے جنسی فعل اور بیج کی پیدائش کے باہمی رابطہ کا راز بتایا، موجودہ بحث سے خارج ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ وہ اس دور میں ان دونوں کے فرق سے آشنا ہوا۔ نیز اسے اس بات کا علم ہو گیا کہ ہر شے کی ایک ضد ہے اور جب شے اور اس

کی ضد آپس میں ملتی ہیں تو ایک نئی ہستی وجود میں آ جاتی ہے۔ یہی وہ کلیہ تھی جس کی مدد سے اس نے ان تمام رنگ آلود تالوں (سوالوں) کو کھولنے کی کوشش کی جو ایک عرصہ دوازہ سے بند پڑے تھے۔

بات کو ہمیشہ تو یہ نتیجہ برآمد ہوگا کہ قدیم انسان احساسی سطح پر ایک بے حد پراسرار "قوت" سے آشنا تھا جو اس کے ماحول میں پوری طرح رہی بسی ہوئی تھی۔ گویا یہ وہ زمانہ تھا جس میں ابھی قدیم انسان نے باغ جنت (جنگل) سے کوئی قدم باہر نہیں رکھا تھا اور آدم کی طرح جنت کی محیط و بسیط وحدت کا علم بردار تھا۔ لیکن پھر دیکھتے دیکھتے آدم ہی کی طرح وہ دو حصوں میں بٹ گیا۔ دوئی وجود میں آگئی۔ روشنی اور تاریکی مرد اور عورت، زمین اور آسمان کا تضاد اُس کے حواس پر مسلط ہونے لگا اور حواس کے ذریعے اس کے باطن کے کپیوٹر میں ٹپکنے لگا اور پھر یکا یک ایک مرتبہ اور مدون صورت میں ڈھل کر یوں باہر آ گیا کہ تخلیق کی کہانی تصویری پیکروں کی زبانی بیان ہونے لگی۔ یہ اساطیر کی ابتدا تھی۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو قدیم انسان کے ہاں تضاد اور تفریق کے شعور ہی نے وہ زمین ہموار کی جس سے پہلی تخلیقی جست وجود میں آئی۔

(2)

اسطور آفرینی، ایک نہایت لطیف خلا قانہ کاوش تھی جس کے ذریعے قدیم انسان نے کائناتی سطح پر ہی نہیں، مظاہر فطرت اور معاشرے کی سطح پر بھی تخلیقی عمل کا ایک سانچہ دریافت کر لیا۔ مختصر یہ سانچہ کچھ یوں تھا کہ "ایک" کے اندر دوئی کی پیدائش کے باعث ایک ایسا بگولا صفت طوفان آ جاتا ہے جس کے نتیجے میں ہر شے بے رنگ اور بے ہیئت ہو کر رہ جاتی ہے اور مین جس وقت تمام سابقہ صورتیں معدوم ہو جاتی ہیں یعنی جب کچھ باقی نہیں رہتا تو اس سے "ایک" دوبارہ پھوٹ نکلتا ہے، لیکن اس طور کہ دوئی کے باعث اس میں جو غلاظت اور گناہ کا عنصر داخل ہو گیا تھا، اب باقی نہیں رہتا اور "ایک" پہلے سے بھی زیادہ ارفع اور پوتر ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اُن اساطیر کو لیجئے جو تخلیق کائنات کے واقعہ کو بیان کرتی ہیں۔ قدیم انسان کے سامنے کائنات کا معرہ اسی طرح موجود تھا جس طرح آج کے انسان کے سامنے ہے اور وہ اس کی ماہیت دریافت کرنے کی طرف بھی اسی طرح مائل تھا جیسے کہ وہ آج ہے۔ عام زندگی میں تو اس سوال کے وجود سے وہ آشنا تک نہیں تھا، لیکن اس کے ساتھ ⁸ اٹھیں یہ سوال ایک نمایاں طلب کی حیثیت میں ابھر آیا تھا۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ قدیم زمانے کے قریب قریب ہر ملک میں کائنات کی ابتدا سے متعلق کوئی نہ کوئی اسطور ضرور موجود رہی ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ ابتدا تخلیق کائنات سے متعلق اسطور کسی

ایک مرکزی مقام (ان کا اشارہ مصر کی طرف ہے) میں پیدا ہوئی مگر پھر صدیوں پر پھیلے ہوئے زمانے میں چاروں طرف پھیل گئی۔ ممکن ہے ایک حد تک یہ اندازہ درست ہو لیکن جب ہم کائنات کی تخلیق کے بارے میں قدیم انسان کے تجسس کو اس کی سائنسی کی ایک طلب قرار دیں تو اس سے متعلق اساطیر کا اپنے اپنے طور پر مختلف ممالک میں پیدا ہونا بعید از امکان نظر نہیں آئے گا۔ بہر حال صورت چاہے کوئی بھی کیوں نہ رہی ہو۔ اس بات سے انکار نہیں کہ کائنات کی تخلیق سے متعلق ان اساطیر میں ایک بڑی حد تک مماثلت موجود ہے گو مختلف ممالک کے خاص حالات کے باعث ان کے رنگوں میں تنوع کا احساس بھی ہوتا ہے (اس کا ذکر آگے آئے گا) بحیثیت مجموعی ان میں سے ہر اسطور کے متعدد حصے ہیں۔ پہلا حصہ ابتدائی بے ہیئتگی سے متعلق ہے اور دوسرا تخلیق کائنات کے ”واقعہ“ سے اس کے بعد طوفان کا ذکر ہے اور پھر کائنات کی از سر نو تخلیق کی طرف اشارہ ہے۔ یہ گویا ناموجود سے موجود کے جنم لینے کا ایک عمل ہے مگر اس میں ایک نئی معنویت اور سطح بھی پیدا ہوئی ہے۔ جب موجود کو ایک طوفان کی زد میں دکھا کر اس سے ایک نئی حقیقت کے طلوع ہونے کی داستان بیان کر دی گئی ہے۔ درمیان کی بعض کڑیاں کچھ زیادہ دوا ہیں لیکن انھیں باسانی مرتب کیا جاسکتا ہے۔

تخلیق کائنات سے قبل کی حالت کے بارے میں تقریباً تمام اساطیر متفق ہیں۔ مثلاً مصر میں اس کیفیت کو قدیم آبی یک رنگی (نون ۱) ، ایک عالم ہو (خو ۲۰) ، بے پایاں تیرگی (کوک ۲۱) اور اخفا (عمون ۲۲) کا آمیزہ قرار دیا گیا ہے۔ جس سے مراد یہ ہے کہ کائنات کی تخلیق سے قبل ایک بے کراں اندھیرا اور بے ہیئتگی کی فضا مسلط تھی۔ قبل از فلسفہ ۲۳ کے مصنفین نے اس فضا اور پرانا عہد نامہ میں بیان کردہ تخلیق سے پہلے کی فضا میں مماثلت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ مثلاً پرانا عہد نامہ میں مرقوم ہے کہ

”زمین ویران اور سنان تھی اور گہراؤ کے اوپر اندھیرا تھا اور خدا کی

روح پانی کی سطح پر جنبش کرتی تھی۔“

مگر دوسرے ممالک اور قوموں کی اساطیر میں بھی تخلیق کائنات سے پہلے کی فضا اس سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ مثال کے طور پر ساتویں صدی قبل مسیح کے شام اور ”آش“ میں ”تخلیق“ کے بارے میں جو کہانی بہت عام ہوئی اس کا ابتدائی حصہ کچھ یوں ہے:

ایک وقت تھا جب ابھی آسمان کو کوئی نام نہ ملا تھا۔

اور نیچے زمین کا بھی کوئی نام نہیں تھا۔

چاروں طرف گہراؤ تھا اور چٹخا ہوا سمندر

ابھی کوئی کھیت نہ بنا تھا

کوئی دیوار وجود میں نہ آیا تھا

جارج اے ہارٹن²⁴ نے ہابل کی اس اسطور اور پرانے عہد نامہ کی کہانی میں مماثلت دریافت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دونوں کہانیوں میں تخلیق کائنات سے پہلے ”پانی ہی پانی“ تھا جسے یہودیوں نے حق²⁵ کا نام دیا اور اہل بائبل نے سمندری نیا طائی حاملہ کا۔

مگن ہے یہودیوں کے تصورات میں ہابل اور مصریوں کے اثرات موجود ہوں کیوں کہ شہزادان کا آبائی وطن تھا اور وہ ایک طویل عرصہ مصر میں بھی رہے تھے لیکن جب ان ممالک کے علاوہ بھی تخلیق کائنات سے متعلق اساطیر میں اسی سے ملتی جلتی نفا موجود ہے تو ماننا پڑے گا کہ جب مختلف اقوام، ”اجتماعی لاشعور“ میں اتر کر ”ابتدا“ کے بارے میں تصورات قائم کرتی ہیں تو ان تصورات میں مماثلت کا پایا جانا ناگزیر ہے۔ جب یہ کہ اجتماعی لاشعور کی سطح پر تمام قومیں بلکہ تمام انسان ”ایک“ ہو جاتے اور اپنے بنیادی نسل تجربے ہی سے اثرات قبول کرتے ہیں۔ اس تجربے کا حیاتیاتی پہلو خاص طور پر قابل غور ہے۔ وہ یوں کہ بچہ دنیا میں وارد ہونے سے پہلے ایک طویل عرصہ رحم مادر میں گزارتا ہے جو اندھیرے، پانی اور بے ہنگمی کی ایک پوری کائنات ہے۔ کچھ عجب نہیں کہ جس لحاظ سے وہ خود تخلیق ہوا، اُسی کا پرتو اسے کائنات میں بھی نظر آیا۔ بہر حال اسطور کے ضمن میں اخذ و اکتساب کا رجحان (ہر چند کہ ایک حد تک ضرور موجود تھا) اس قدر اہم نہیں جتنا اس حقیقت کا ادراک کہ اسطور آفرینی قوا ہی کے عمل کی منت کش ہے۔ اسی لیے جب بھی کسی قوم نے اپنے اندر غوطہ لگا کر تخلیق کائنات کے عمل کا تصور قائم کیا تو اسے وہی کچھ نظر آیا جو دوسری قوموں کو نظر آیا تھا۔ چنانچہ اگر ”تخلیق“ سے قبل کی فضا کے بارے میں اہل مصر، اہل بائبل اور یہودی ایک ہی طرح سوچتے ہیں تو یہ ایک قدرتی بات ہے۔ مزید دیکھئے کہ ہندوؤں کے ہاں بھی کائنات کے وجود میں آنے سے پہلے کی فضا اسی طور پر بیان ہوئی ہے مثلاً ہمارا چند لکھتا ہے۔

”وہ یک لٹر پچ کے مطابق - ابتدا موجود اور ناموجود دونوں نہیں تھے،

ایک سیاہ غلا تھا جس میں ”ایک“ سانس لیتا تھا۔“

یا

”پانی ہی پانی تھی جس پر منہری بیڑہ تیر رہا تھا۔“ ”ایک“ اس بیڑے میں

داخل ہوا اور برہم کی صورت میں نمودار ہو گیا۔ 26۰۰

اپشددوں کے مطابق ابتدا گہری تاریکی کا راج تھا اور اس تاریکی میں بجز پانی اور کوئی شے نہیں تھی۔ اس پانی نے برہم کو پیدا کیا اور برہم نے پر جاپتی کو۔ بعد ازاں قوام شر اور شر، مرد اور عورتیں، مادہ اور زندگی ان سب کو پر جاپتی ہی نے بنایا۔ اس بات کو یوں بھی بیان کیا گیا ہے کہ ابتدا میں صرف آتما تھی جو پانیوں سے پیدا ہوئی، جس نے پانیوں سے پھسے کی ایک صورت کو جنم دیا، پھر باطن کے خفیہ معبد میں داخل ہوئی اور ہست کے اندر سے مہا کلتے لگی۔ 27

بہر کیف تخلیق کائنات سے پہلے کی فضا کے بارے میں جملہ اساطیر اس بات پر متفق ہیں کہ ابتدا میں پانی ہی پانی تھی، کوئی شے تخلیق نہیں ہوئی تھی اور ایک عالم ہو کی کیفیت پوری طرح مسلط تھی۔ بے میخی کی اس فضا سے رنگوں اور تہوں کی حامل ایک پوری کائنات وجود میں آگئی۔ مگر کیسے؟

تخلیق کائنات کا عمل مختلف اساطیر میں مختلف کہانیوں کی مدد سے بیان ہوا ہے اور ان میں سے ہر کہانی اُس ملک کے جغرافیائی حالات سے متاثر نظر آتی ہے جس میں اس نے جنم لیا۔ بعض امور میں اشتراک بھی ہے کیوں کہ وہ انسان کے بنیادی اور اجتماعی مشاہدے سے متعلق ہیں۔ مثلاً دیکھنے کی بات ہے کہ جب تند تیز برکھا ہو رہی ہو تو یوں لگتا ہے کہ جیسے چاروں طرف پانی کے سوا اور کچھ ہائی نہیں رہا، لیکن یکا یک بارش ختم جاتی ہے، ہادل قاعب ہو جاتے ہیں اور زمین اور آسمان جو بارش کے دوران یکجا سے ہو گئے تھے، اب ایک دوسرے سے جدا نظر آنے لگتے ہیں۔ کچھ عجب نہیں کہ عام زندگی کے اس مشاہدے نے قدیم انسان کے باطن میں داخل ہو کر تخلیق کائنات کے عمل کو اس سے ملتی جلتی صورت تفویض کر دی۔ ہاتل اور شمار کا خطہ ہمیشہ سے بارانی طوفانوں کی زد میں رہا ہے اور اس لیے وہاں زمین اور آسمان کا بارانی طوفان کی یک رنگی سے باہر آ کر اپنی الگ الگ حیثیت کا مظاہرہ کرنا بھی ایک عام ہی بات ہے۔ چنانچہ یہ قطعاً غیر فطری نہیں تھا کہ اس مشاہدے کے زیر اثر اہل ہاتل کی اساطیر میں تخلیق کائنات کا عمل یوں بیان ہوا کہ سمندر کا پانی یکا یک دو حصوں میں بٹ گیا۔ ایک حصہ آسمان بن گیا اور دوسرا زمین اور درمیان میں خالی فضا آگئی (آسمانی سمندر کا تصور یہودیوں کے ہاں بھی رائج تھا) مصر کی اساطیر میں سمندر کے یوں دو حصوں میں بٹ جانے کا تصور موجود نہیں۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ مصر میں بارش نہیں ہوتی اور اہل مصر کے ہاں ایک بیکراں، بندہ تیز بارانی طوفان کا تصور ناپید ہے اور اگر کہیں ایک آدھ اشارہ آیا بھی ہے تو یہ باہر کا اثر ہے۔ مصر میں عام مشاہدہ کی بات یہ تھی کہ

رات تمام امتیازات کو منادیتی تھی اور ہر مظہر پانی کے سمندر میں نہیں بلکہ تاریکی کے سمندر میں ڈوب جاتا تھا۔ یہ گویا زجاج کی ایک صورت تھی، لیکن پھر جب دوسرے روز سورج طلوع ہوتا تھا تو تنظیم اور انتشار میں نیز آسمان اور زمین میں ایک حد فاصل ہی قائم ہو جاتی تھی۔ چنانچہ اہل مصر کی اساطیر میں سورج کے منفرد عمل نے تخلیق کائنات کے تصور کی تعمیر پر یقیناً اپنا پرتو ڈالا۔ یوں بھی طلوع آفتاب کے منظر ہی نے (جیسے سورج پہاڑ پر ٹھوڑی ٹکائے کھڑا ہو) مصریوں کے ہاں تخلیق کائنات کو ایک پہاڑی کے روپ میں پیش کیا اور بعد ازاں اسی پہاڑی کو ابرام مصر میں متشکل کرنے کی کوشش کی گئی۔ ایک بات اور بھی ہے۔ مصریوں کی زندگی میں دریائے نیل کے سیلاب اور فصل کی کاشت میں ایک گہرا تعلق تھا کیوں کہ فصل اسی زمین پر کاشت ہو سکتی تھی جس پر نیل کا سیلاب زر خیز مٹی بچھا دیتا تھا۔ نیل میں ہر سال ایک خاص وقت پر سیلاب آتا ہے جس سے ہر طرف پانی ہی پانی نظر آنے لگتا ہے۔ پھر جب چند روز کے بعد پانی خشک ہونے لگتا ہے تو سب سے پہلے پانی میں سے چھوٹے چھوٹے نیلے نمودار ہوتے ہیں۔ قیاس غالب یہ ہے کہ اس عام مشاہدے نے بھی مصریوں کے ہاں تخلیق کے معنی کو حل کرنے کی کوشش میں مدد دی اور ان کی اساطیر میں یہ تصور در آیا کہ کائنات کی تخلیق سب سے پہلے ایک مقدس نیلے یا پہاڑی کی صورت میں ہوئی، بہر حال طلوع آفتاب کا منظر اور نیل کے سیلاب سے اولین خطہ زمین کا نمودار ہونا۔ ان دونوں باتوں نے مصریوں کے ہاں تخلیق کائنات کا وہ تصور ابھارا جو تنظیم کے انتشار اور آسمان کے زمین سے متیز ہونے کی ایک صورت تھی۔

یہ تھا تخلیق کائنات کے تصور پر جنس انسانی اثرات کا نتیجہ! اب دیکھئے کہ بعض اساطیر میں حیاتیاتی سطح کے اثرات بھی ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر قدیم انسان ہر روز دیکھتا کہ جانور یا انسان کے جسم سے ایک دیباہی جانور یا انسان تخلیق ہو جاتا، یا پرندہ اڑے میں سے نمودار ہو جاتا۔ چنانچہ اس نے کائنات کی تخلیق کو بھی ایک دیباہی عمل قرار دے لیا۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس نے شعور کی طور پر اس خالص حیاتیاتی عمل کو سامنے رکھ کر اساطیر کو بنایا بلکہ صرف یہ کہ جب اس کے اندر سے اساطیر نے جنم لیا تو ان کی بحث میں حیاتیاتی سطح کا وہ عام مشاہدہ بھی شامل تھا۔ مثال کے طور پر رگ وید کے پُرش شلوت²⁸ میں یہ بات مذکور ہے کہ دیوتاؤں نے بیڑے دیو کے جسم سے کائنات اور اس کے مظاہر کو خلق کیا..... چاند کو اس کے ذہن سے، سورج کو اس کی آنکھ سے دیوتاؤں کو اس کے سانس سے، نیز برہمن کو اس کے منہ، کھشتری کو

اس کے بازوؤں، ویش کو اس کی رانوں اور شودر کو اس کے پاؤں سے بنایا..... یا کائنات ایک انڈے کی طرح تھی جس کا نام 'برہما' تھا۔ اس انڈے کے بائیں حصے تھے جن میں زمین ساتواں حصہ تھی۔ زمین کے اوپر چھ آکاش تھے اور نیچے سات پانی تھے وغیرہ۔ نیز پر جاپتی ایک ایسا کائناتی انڈہ ہے جسے وہ خود ہی سیتا ہے، خود ہی اسے زرخیز بناتا اور پھر خود ہی ایک عالم رنگ بُو کا روپ دھار کر اس سے باہر نکل آتا ہے۔ جسم کے مختلف حصوں سے کائنات کی تخلیق کا یہ عمل ماں کے تن سے بچوں کی پیدائش کے عمل سے مشابہ ہے اور پر جاپتی کا خود کو سینا اور پھر اس سے باہر آ جانا تخلیقی عمل میں دو جنسیت²⁹ کے مرحلے کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔ اس کے علاوہ خود رگ دید میں تخلیق کائنات کے عمل کو یا تو جنسی فعل قرار دیا گیا ہے یا ایسے اشارے کیے گئے ہیں جو جنسی فعل ہی کی طرف ذہن کو متوجہ کرتے ہیں مثلاً:

ابتدا میں اس پر ترشنا کا نزول ہوا

وہ بیج تھا جو زمین سے پیدا ہوا

تولیدی قوت نے دوسری قوتوں کو زرخیز بنایا۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ ہندوستانی تہذیب میں ہمیشہ سے زرخیزی کے متون³⁰ کے اثرات بہت قوی رہے ہیں جو زبان ہی نہیں، عام زندگی، مذہب اور فلسفے میں بھی مشاہدہ کیے جاسکتے ہیں۔ اساطیر بھی ان اثرات سے محفوظ نہیں۔ یہ سب کچھ نیم ہارانی خطے کے اثرات کا نتیجہ بھی قرار پاسکتا ہے جہاں پودوں، پرندوں، حیوانوں اور انسانوں کے ہاں افزائش نسل کا رجحان تیز اور عالم گیر ہوتا ہے۔ چنانچہ بیج سے بیج، بیٹے سے بیٹے اور انسان سے انسان تک کا سفر ایک ایسا دائرہ نظر آتا ہے جس میں جنسی فعل ہی سب سے بڑا کردار ادا کرتا ہے۔ ایسی صورت میں اگر ہندوستانی دیومالا میں کائنات کی تخلیق کا عمل جنسی عمل کے مماثل قرار پایا ہے تو بات پوری طرح سمجھ میں آتی ہے۔

ہندوستان، ہائل اور غنیمت کی تہذیبوں میں اس اعتبار سے ایک گہری مماثلت تھی کہ وہ ہارانی طوفانوں کی زد میں ہونے کے باعث ایک ایسی فضا میں پروان چڑھیں جس میں مہیب قوتوں اور طوفانی ریلوں کے سامنے انسانی مساوی ہائل معمولی اور بچ نظر آتی تھیں اور یہ ایک عام سا قاعدہ ہے کہ جب انسان کو کسی مہیب یا خطرناک شے کا سامنا ہو تو وہ گروہ یا انہوہ کی

صورت میں اس کا مقابلہ کرنے کی کوشش کرتا ہے نہ کہ فرد واحد کی حیثیت میں۔ چنانچہ ایسی صورت میں جو تہذیب وجود میں آتی ہے اس میں سماج، فرد پر غالب ہوتا ہے، دل چسپ بات یہ ہے کہ ہندوستان، ہاتل اور نیندا کی تہذیبوں میں فرد کے مقابلے میں سماج کو زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ اسی لیے ان ممالک میں کائنات کے بارے میں جو تصور عام طور سے رائج ہوا وہ ایک ایسے معاشرے یا ریاست کا تصور تھا جس میں افراد مل جل کر کام کرتے تھے۔ تخلیق کائنات کی کہانی بھی اس خاص رجحان سے متاثر ہوئی۔ اوپر ہندوستانی دیو مالا کا ذکر ہوا، ہاتل کی دیو مالا میں بھی خاندان کی نشوونما کا عمل ہی زیادہ اہم تھی۔ مثلاً یہ واقعہ کہ ابتدا میں آبی مزاج کی سی کیفیت تھی جس میں سے دو دیوتا نکلا ہو مود اور لاہو پیدا ہوئے (دو کا ہندسہ قابل غور ہے کہ یہ تخلیق کے عمل میں جوڑے کی اہمیت کو اجاگر کرتا ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ خود یہ دونوں۔ الہو یعنی مینھا پانی اور طائی عسل یعنی سمندری یا نمکین پانی کے امتزاج سے پیدا ہوئے تھے) اس کے بعد جوڑوں کی تخلیق کا سلسلہ شروع ہوا جو لامتناہی تھا مگر ان تہذیبوں کے مقابلے میں مصر کی تہذیب بھی تھی جو ہر چند کہ جنگل کی تہذیب سے برآمد ہوئی تھی اور اس لیے اس پر مذہب امارواح اور زرخیزی مت کے اثرات بھی ثبت تھے مگر جس میں آہستہ آہستہ دریائے نیل کے خاص اثرات کے تحت ایک باقاعدگی اور نظم و ضبط سا پیدا ہوا اور انسانی مسامی عام طور سے مشکور ہونے لگیں (جیسے مثلاً یہ بات کہ نیل میں دقت پر سیلاب آتا تھا اور پھر زمین اس قدر زرخیز ہو جاتی تھی کہ مصری کسان اس سے متعدد عمدہ فصلیں حاصل کر لیتا تھا، چنانچہ خود مصریوں کے ہاں فرد کی امت اور قوت کو اہمیت دینے کا رجحان پیدا ہو گیا۔ یوں بھی مصر کی خشک نضا میں آسمان پر سورج ایک بے مثال ہستی کے طور پر نظر آتا ہے اور زمین پر دریائے نیل وحدت کا علمبردار دکھائی دیتا ہے۔ اس لیے اگر آسمان پر رب الشمس کی بادشاہت قائم ہوئی اور زمین پر اس کے نمائندے یعنی فرعون کا سکھ چلا تو اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ فرد کو اپنی قوتوں اور مسامی پر اعتماد حاصل ہو اور اس کے ہاں اپنے کارناموں کو اہرام مصر کی صورت زدہ جاوید کرنے کا میلان پیدا ہو گیا۔ تخلیق کائنات کے سلسلے میں بھی مصریوں کا یہ خاص میلان یوں ظاہر ہوا کہ سورج دیوتا نے اپنے ہر ایک کو ایک نام عطا کر دیا اور یوں ہر ایک ایک دیوتا بن گیا۔ بعض اہرامی عبارات میں مذکور ہے کہ جب دیوتا نے فراز سے تھوکا تو شوخو وجود میں آگیا اور اس نے تھوکتے ہوئے آواز نکالی تو طیف ٹوٹا پیدا ہو گئی وغیرہ۔ گویا اولین دو ہستیاں "اس" میں سے یوں نکل آئیں جیسے چھینک

سے پانی برآمد ہوتا ہے۔ یوں بھی ٹھو ہوا کا دیوتا ہے اور طیفِ نوطِ نمی کی دیوی ہے اور ہوا اور نمی ہی سے چھینک مرتب ہوتی ہے۔ بہر حال اس کے بعد شوا اور طیفِ نوط کے ملاپ سے زمین اور آسمان پیدا ہوئے اور تخلیق کا کاروبار شروع ہو گیا۔ ایک اور اہرامی عبارت کے مطابق دیوتا کے دل میں خیال پیدا ہوا اور اس کی زبان سے "لفظ" نکل پڑا۔ یوں کائنات وجود میں آگئی۔ ان تمام مثالوں سے ظاہر ہے کہ مصریوں کے ہاں کائنات کی تخلیق ایک حکم کے ذریعے ہوئی تھی چاہے وہ حکم لفظ کی صورت میں تھا یا چھینک کی صورت میں، یہ بات اہل ہند اور اہل بائبل کی اجتماعی خود آفرینی کے مقابلے میں ایک منفرد عمل کی غماز ہے اور مصری تہذیب کے ایک خاص میلان کی نشان دہی کرتی ہے۔

(تخلیقِ عمل: وڈ بر آغا)

حواشی

1. Myth 2. Mythos
3. Lewis Spence, The Outline of Mythology P.14
4. Cassirer, Language and Myth P.33
5. Conception 6. Instinctive
7. Archetypal 8. Fluid Power
9. Mans 10. Poses
11. سب سے پہلے مشہور پادری کوڈرنگٹن نے مانا کے تصور کی نشان دہی کی تھی۔
12. Animals 13. Differentiation 14. Dimension
15. Henry Frankfort and other, Before Philosophy P 238
16. Dorothy Leo, Freedom and Culture P 164
17. "مانا" ایک ایسی پُر اسرار اور غیر ارغی قوت ہے جو تمام واقعات اور اشیاء میں چاری و ساری ہے اور جو کبھی چیزوں اور کبھی انسانوں میں موجود ہوتی ہے تاہم وہ کسی ایک شے یا فرد کے ساتھ بطور خاص وابستہ نہیں رہتی۔ Cassirer, Language And Myth P 63
18. Psyche 19. Nun 20. Huh
21. Kuk 22. Amon
23. Henry Frankfort and others, Before Philosophy P. 61
24. George. A. Barton - Archaeology and the Bible P.295
25. Tehoma (Deep)
26. Tara Chand - Influence of Islam on Indian Culture P. 2-3
27. Geoffray Parrinder - Upanishads, Gita and Bible P. 19
28. Purusha Sukta 29. Hermaphroditism
30. Fertility Culcs 31. Lahamu
32. Lahmu 33. Shu 34. Tefnut

برقی مکتب (E-books) کی دنیا میں خوش آمدید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں

مزید اس طرح کی شاندار مفید اور نایاب کتب کے

صول کے لیے ہمارے ویب سائٹ پر آئیپ کروپ کو روانہ

کرن

ایڈمن پینل

محمد ذوالقرنین حیدر 03123050300

محمد ناقد ریاض: 03447227224

سیدہ طاہرہ: 03340120123

ابہام کی ایک صورت

عام گفتگو میں ابہام کے معنی کون نہیں جانتا، نکتہ آفرینی اور ایچ بیچ کو اس کی نمایاں خصوصیات قرار دیا گیا ہے۔ لیکن میں اس لفظ کو وسیع تر معنی میں استعمال کرنا چاہتا ہوں۔ میرے خیال میں ہر ایسی نکتہ آفرینی، خواہ وہ کتنی ہی معمولی کیوں نہ ہو، میری بحث کی زد میں ہوگی جو کسی مہارت کے پڑھنے کے بعد مختلف مگر متبادل رد اعمال کی گنجائش پیدا کر دے۔ ممکن ہے کہیں کہیں یہ وسعت کے اعتبار سے لغویت کی حد تک پہنچ جائے۔ لیکن واضح ہے کہ اس کا قدرِ عامل وسعت ہونا ہی مجھے تجزیاتی انداز کی راہ بھاتا ہے، اور میرے بیان کا تعلق بھی اسی اندازِ فکر سے ہے۔

ایک نقطہ نظر کے مطابق ہر جملے کو مبہم کہا جاسکتا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ اس کا تجزیہ ممکن ہے چنانچہ بھوری بی لال چٹائی پر بیٹھ گئی، کے بہت سے توشیحی جملے بنائے جاسکتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ جملہ جس بی کے متعلق ہے وہ بھوری ہے، وغیرہ وغیرہ۔ ہر ایسا سادہ جملہ لائف طرزِ بیان کے ساتھ ایک جدید جملے میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ اس طریق سے ’بی کیا ہے‘ کا جواب دینا آپ کے سر آجائے گا لیکن اگر ایک طرف جملے کو ابھرایا جاسکتا ہے تو دوسری طرف اس کے ساتھ تجزیاتی ٹکڑے بھی کیے جاسکتے ہیں۔ فرض وہ تمام اجزاء جن کا مجموعہ ’بی‘ ہے ’چٹائی‘ سے ایک قسم کا مکانی رشتہ رکھتے ہیں اور پھر وضاحت کرنے والا مختلف اصطلاحوں کے حسبِ تشا استعمال کے ذریعہ جس طرف چاہے اپنی وضاحت کا رخ موڑ سکتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ’بیٹھنے‘ کا فعل برائے تجزیہ و تجربہ علم الاعضا کا ایک پورا انصاب چاہے، اور ’اوپر ہوئے‘ کا تصور کششِ ثقل کا مسئلہ چھیڑ دے۔ لیکن یہ طریق نہ صرف میرے موضوع سے خارج ہوگا بلکہ اس جملے کے متن، اس کے فرضی مخاطب اور اس میں پوشیدہ کسی مدعا سے بھی۔ نہ ہی ایسے تجزیے سے جملے کے کوئی نیا؟ معنی؟ اُتھ آئیں گے۔ بس مزید ایک حدِ فقرہ ضرور بن جائے گا جو بات تو وہی کہے گا مگر

اس کا مدعا، سیاق و سباق اور مخاطب کے لحاظ سے مختلف ہوگا۔ ظاہر ہے کہ ادبی نقاد کا ان سے (مدعا، سیاق و سباق اور مخاطب) سے گہرا تعلق ہے، اور اسے چاہیے کہ ان کو معانی کا بیش تر حصہ سمجھے۔ یہاں ایک فرق (آپ اسے خیال و احساس میں تفاوت کہہ لیں) حقیقت اور بیان کے ماحول میں ہے، لیکن بسا اوقات ایک کو جانے بغیر دوسرے کا جاننا ناممکن ہو جاتا ہے۔ اسی طرح بسا اوقات پوری طرح سمجھنے کے لیے بیان اور اس کے ماحول میں فرق سمجھنا ضروری ہوتا ہے۔ لہذا اسی فقرے سے دو باتیں معلوم ہونیں پہلی یہ کہ فقرہ ملی کے متعلق ہے اور دوسری یہ کہ اسے ایک بچے کے لیے بیان کیا گیا ہے۔ میں اب اس میں سے صرف دو 'مطاسب' منتخب کرتا ہوں تاکہ ایک قائل غور ابہام ظاہر ہو جائے۔ اس میں دو تائیں خیال باہم ابھرتے ہیں اور فقرے کو سننے والے بچے کے ذہن میں کشمکش کا موجب بن سکتے ہیں یعنی یہ فقرہ یا تو کسی پریوں کی کہانی کا حصہ ہے یا پھر کسی 'مطالعہ' بلا مشقت 'قسم کی خشک کتاب میں سے لیا گیا ہے'۔

ایک جملہ کے بیان کا تجزیہ کرتے ہوئے (اور اس جملے کے تمام ضمنی مفہوم جاننے کے بعد) ہمارا واسطہ بار بار استعارے سے پیدا ہونے والے ابہام سے پڑتا ہے، جس کی ہر برٹ ریٹ نے اپنی کتاب انگریزی اسلوب نثر (English Prose Style) میں وضاحت کی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ استعارہ چاہے کتنا ہی دور از کار، ڈولیدہ اور لاشعوری طور پر تسیم شدہ کیوں نہ ہو، پھر بھی زبان کے عام ارتقا کو ظاہر کرتا ہے۔ جہاں الفاظ بطور وصف ایک صاف صاف بیان کا تجزیہ کرنے میں استعمال ہوتے ہیں وہاں استعارہ مشاہدے کی متعدد اکائیوں کا مجموعہ ہے جو ایک شاندار شبیہ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہ ایک وسیعہ خیال کا اظہار ہے جو تجزیے یا براہ راست بیان سے نہیں بلکہ ایک واقعی رشتے کو یکلفت محسوس کر لینے سے پیدا ہوتا ہے کہ کہا جاتا ہے کہ فلاں چیز فلاں چیز کی مانند ہے حالانکہ ان دونوں میں فرق ہوتا ہے۔ چنانچہ فلاں چیز فلاں چیز کی مانند تو ہے مگر بالکل فلاں چیز نہیں ہو سکتی۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک لفظی بحث ہو سکتی ہے، لہذا اس کا ان سماجی ابہام کی صورتوں کی نسبت زیادہ آسانی سے تجزیہ کیا جاسکتا ہے جو میں نے اوپر بیان کی ہیں۔ یہاں میں ابہام کی اس صورت کو سادہ ترین صورت قرار دوں گا۔ ویسے یہ حقیقت ہے کہ خواہ کسی لفظ یا قاعدے کی ترکیب کو ابہام کا نام دیا جائے یا نہیں، یہ ہر حال میں ایک وقت کئی طرح سے اثر انداز ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر اس مشہور مصرعے میں کوئی ضلع جگت دوہری نحوی ترکیب یا احساس کی ذرا معنویت نہیں: ویران اور برہنہ عسرت کدے، جہاں کبھی پرندوں نے پیٹے گیت گائے،

لیکن پھر بھی کئی وجوہ کی بنا پر موازنہ صحیح ہو جاتا ہے۔ 'کیونکہ وہ ان خانقاہوں کے عشرت کدے وہ جگہیں ہیں جہاں گایا جاتا ہے، کیونکہ ان میں جانے کے لیے نظار میں بیٹھنا پڑتا ہے، کیونکہ یہ لکڑی کے بنے ہوئے ہوتے ہیں اور کیونکہ یہ گانٹھوں کی صورت گڑھے ہوئے ہوتے ہیں وغیرہ وغیرہ۔ اور کیونکہ یہ چاروں طرف سے جنگل کی طرح محیط عمارت سے گھرے ہوتے تھے اور رنگین شیشوں اور پھول چٹوں کی مصوری سے مزین ہوتے تھے، کیونکہ اب سب انھیں چھوڑ کر چائے ہیں اور سردیوں کے اتنی ایسی خاکستری دیواریں رہ گئی ہیں۔ اور کیونکہ عشرت کدے کے لڑکوں کی سرد مہری اور نزکست ٹیکسٹائر کے ان جذبات سے ہم آہنگ تھی جو وہ اپنی ساتھیوں والی محبوبہ کے لیے رکھتا تھا۔ اور بہت سی دوسری سماجی اور تاریخی وجوہ (خانقاہوں کی پرنسٹن ویسٹس کے ہاتھوں جانی، پورٹین فرے کا ڈر)، جواب صحیح طور پر باآسانی معلوم نہیں کی جاسکتی۔ یہ اور بہت سی دوسری وجوہ جو تھیہ کو سائنس کی ترکیب میں جگہ دیتی ہیں اکٹھی ہو کر شعر کو حسن بخشی ہیں۔ اگر ہم یہ جان لیں کہ ان تمام وجوہ میں سے کون سی سب سے اہم اور قابل غور ہے تو یہ ایک قسم کا ابہام ہوگا۔ ایسا ابہام ہر اس جگہ پایا جائے گا جہاں رچاؤ اور تاثیر کی شدت ہوگی۔ پس یہ ظاہر ہوا کہ ابہام اور اس کی تراکیب شاعری کے ساتھ ایک بنیادی تعلق رکھتی ہیں۔

ابہام کی اس پہلی صورت کی تعریف تقریباً ہر اس شے پر لاگو ہوتی ہے جس کی ادبی اہمیت مسلم ہو۔ اس وجہ سے میرا یہ مضمون بہت طویل اور تشریحی ہونا چاہیے، لیکن یہ لازماً دشوار بھی ہوگا۔ اس نوعیت کے اہم معانی کو، جیسا کہ ملی والی مثال سے ظاہر ہے، علیحدہ کرنا یا علیحدہ کرنے کے بعد انھیں حتمی طور پر جاننا مشکل ہے۔ علاوہ ازیں کئی معانی اسے بھی ہوتے ہیں جو اس وقت ذہن میں ہوتے ہیں جب کوئی اس قسم کا فقرہ کہا جاتا ہے کہ "جب تمہیں زندگی کا تجربہ ہو جائے گا تو تمہارے لیے فلاں شاعر کی اہمیت بڑھ جائے گی۔" ایسے معانی تجزیہ کرنے والے کی رسائی سے باہر ہوتے ہیں۔ اس جملے کا مطلب نہ صرف یہ ہے کہ تمہیں مزید معلومات حاصل ہوگی بلکہ اس سے زیادہ اس کے یہ معنی بھی نکلتے ہیں کہ یہی معلومات تمہارے ذہن میں مرتب ہو کر گہری ہو جائے گی۔ تمہیں شاعر کی لفظی باریکیاں اور اس کے معاشرتی لہجے کو سمجھنے کا تجربہ ہو جائے گا، تم میں ایسی صلاحیت پیدا ہو جائے گی جس سے تم ان اشعار سے تجربہ اخذ کر سکو گے، مزید سوچ سکو گے اور باآسانی مطالعہ کر سکو گے، اور یہ کہ ان کا شمار ان اشیاء میں کرنے لگو گے جن کے ادراک کے لیے تم تیار ہو۔ یہاں پر دو مطلب ظاہر ہوتے ہیں۔ ایک یہ کہ کچھ معلومات

حاصل کرنے کے لیے ایک ماہر تجزیہ کی بجائے ایک ماہر تعلیم (جو ایک پراسرار شخصیت ہے) کی مدد درکار ہوگی۔ ایک لیٹل سے اس کا الفاظ میں تشریح کرنا ممکن نہیں، کیونکہ جو شخص اسے سمجھنے کی اہلیت ہی نہیں رکھتا اس کے لیے یہ تشریح اتنی ہی مشکل ہوگی جتنا کہ خود اصل جملہ۔ لیکن جو شخص اسے سمجھتا ہے اس کے لیے تشریح بے معنی ہے۔

بے شک اس نوع کے معانی ادا کیے جاتے ہیں، مگر یہ کام تجزیہ کرنے والوں سے کہیں زیادہ شاعروں کے حصے میں آتا ہے۔ درحقیقت شاعر اسی کام کے لیے ہوتے ہیں اور یہی کام ان کی اہلیت ثابت کرتا ہے۔ شاعری کے پاس ایسے زوردار ذرائع موجود ہیں جن سے وہ قاری سے، ان کی ذہنی عادات سے قطع نظر، اپنے مفروضات منوالیتی ہے۔ شاعری کی یہ آزادی اس امر سے ظاہر ہے کہ یہ معانی کی دونوں سطحوں کی نشان دہی کرتی ہے اور ایک سطح سے دوسری سطح میں متحرک رہتی ہے۔ اگر کسی ایک لفظ کو بھی اس طریق سے استعمال کیا جائے کہ وہ سطر میں کسی تاکید لفظی کے بغیر بے آسانی سمجھا جاسکے تو قاری اس پر غور کیے بغیر اسے تسلیم کرے گا اور فیصلہ کر سکے گا کہ جملے کا کون سا حصہ قابل غور ہے اور کون سا غیر ضروری۔ گویا ایک لفظ کا مزاج ایک انسان سے زیادہ زود حس ہوا کیونکہ وہ آپ کی بے نیازی کو بھانپ گیا اور خود بھی اس سے بے نیاز ہو گیا۔ چنانچہ ہر جملے کا بیان اپنے اندر ایسے عناصر لیے ہوتا ہے جن میں سے کچھ تو آپ جانتے ہیں اور کچھ کا آپ کو علم نہیں ہوتا۔ ہاں، اگر آپ کو سب کچھ معلوم ہو تو یہ جملہ آپ کو ایک مختلف پیغام دے گا۔ لیکن چمپے ہوئے لفظ اور کہے ہوئے لفظ میں یہ فرق ہے کہ ایک تو مختلف قسم کے بہت سے لوگوں کے لیے ہے اور دوسرا محدود دائرے کے لوگوں کے لیے، اور لقمہ نثر سے اس طرح مختلف ہے کہ یہ اپنی عادات کی تنظیم کو زیادہ زوردار طریق سے ادا کرتی ہے۔

بہت سے الفاظ کا استعمال معمول بن جاتا ہے اور یہ قاری کے لیے ایک اصداع سے زیادہ ایک قسم کی عادت بن جاتے ہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایسے الفاظ کے لیے زبان کا ایک مخصوص حصہ استعمال میں لایا جاتا ہے۔ اپنی زبان کو شعوری طور پر سمجھنے کے لیے ایک غیر زبان کا علم مفید ثابت ہوتا ہے۔ جب کوئی لفظ متوقع ذخیرہ الفاظ سے ہٹ کر استعمال کیا جاتا ہے تو یہ ایک عجیب سی الجھن پیدا دیتا ہے۔ بہت سے صیغے اس حقیقت کا استعمال برجستگی سے کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ زبان کا یہ حصہ مستحسن الفاظ کی کلفتی سے نہیں، بلکہ اپنے خواص سے متعین ہوگا اور اس طرح اپنے الفاظ کا مفہوم تبدیل کر دے گا۔ مثال کے طور پر ہم اس حقیقت کو یہ فیصلہ کرتے ہوئے

پیش نظر رکھیں گے کہ آیا کسی لفظ کے استعمال میں اس کے مخزن کا جاننا ضروری ہے یا نہیں۔
 علامہ تاجی زبانوں کے شاعر عموماً لفاظ کو اس نقطہ نظر سے ان کے مخزن کے حوالے سے پر معنی بنانے
 کی کوشش نہیں کرتے۔ شاید یہ بات کسی ایک مثال سے ثابت کرنا مشکل ہو۔ تاہم یہ ظاہر کرنے
 کے لیے کہ کسی لفظ کا اپنے معانی کے لحاظ سے محدود ہونا اس کی شعریت کم نہیں کرتا، میں یہ سطور
 سز لینڈ کے ڈرامہ نگار سنج (Synge) کے ڈرامہ ڈیرڈر (Deirdre) سے لیتا ہوں

ڈیرڈر کیا ہی پر لطف بات ہو کہ ہم دنیا کی اشیاء میں سب سے اعلیٰ اور ہمہ صفت حاصل کر لیں
 کیونکہ دنیا کو بہت نہیں۔

جیسی درہمیں فاتح اور بہادر ہونے کے لیے کتنی تھوڑی مدت دی گئی ہے۔

مندرجہ بالا الفاظ میں معانی کے علاوہ بہت سے اشارے مضمر ہیں، یہ احساس کے حامل ہیں
 اور اسلوب کے ایک نازک احساس کا پتہ دیتے ہیں۔ لیکن اگر لفظ 'فاتح' کے رومی یا قرون وسطی
 کے تذکرہ نگاروں کی زبان کے عام استعمال کے بھی، دیکھے جائیں تو یوں لگتا ہے جیسے یہ
 سب غیر متعلق ہیں۔ لفظ 'فاتح' یہاں پر آئرش زبان کے ایک اسے لفظ کا ضعیف ماقتدل ہے
 جسے پوری طرح ترجمہ نہیں کیا گیا۔ یہ اس لیے استعمال کیا گیا کہ آئرش زبان کا آہنگ قائم رہے
 جو ایک لفظ پر زیادہ زور نہیں دیتا۔

کسی نئے مصنف سے پوری طرح واقف ہونے کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ اس کے
 کن الفاظ کے اس طرح سے مکمل معانی 'نہ' لیے جائیں۔ اچھے نقاد اس بات کا خاص خیال رکھتے
 ہیں۔ اس ضمن میں مزید دو باتیں یاد رکھنا لازم ہیں، گو یہ قدرے دشوار ہیں۔ اولاً اگر کسی زبان
 کی تشریح کرنے والے الفاظ خود نقل ثابت ہوں تو ایسی زبان کی تشریح دشوار ہوتی ہے، خواہ
 غیر زبان کے الفاظ اس تشریح سے بالکل ہی قاصر ہوں۔ مثال کے طور پر انگریزی زبان کے
 حروف عطف کثرت استعمال کے باعث نہ صرف کثیر المعانی ہو گئے ہیں بلکہ ایک ہی وقت میں
 کئی معنوی اطراف کا پتہ دیتے ہیں ان کی حیثیت کئی اعتبار سے ایک اوزار کی سی ہے جو بغیر
 کاوش کے استعمال میں لائے جاتے ہیں اور معنوی لحاظ سے اس قدر مہین اور مؤثر ہیں کہ انھیں
 محض کثیر النوع کہنا کافی نہیں۔ ایک اعتبار سے تمام الفاظ میں معانی کا ایک ذخیرہ ہوتا ہے۔ کوئی
 ایک لفظ بھی چند معنوی نکات میں محدود نہیں کیا جاسکتا اور ایسے نکات اگر نکال بھی لیے جائیں تو
 ان کے لیے توضیحی الفاظ نہیں مل سکتے۔

اس طرح ایک لفظ کے متعدد صاف صاف معانی ہو سکتے ہیں۔ ایسے بہت سے معانی آپس میں مربوط ہوتے ہیں اور اپنے اظہار کے لیے ایک دوسرے پر منحصر نہیں ہوتے، یا متعدد معانی مل کر ایک لفظ کو ایک تناسب یا ایک عمل عطا کرتے ہیں۔ یہ پیمانہ مسلسل طور پر لاگو ہے، ابہام بذات خود ایک غیر متعین فیصلے سے پیدا ہوتا ہے، یعنی آپ کیا کہنا چاہتے ہیں یا ایک وقت بہت سی چیزیں کہنا چاہتے ہیں یا ابہام اس حالت میں پیدا ہوتا ہے جب دو معانی ایک ساتھ ادا کیے گئے ہوں یا ایک ہی جملے کے کئی معانی ہوں۔ (بہت سے معانی کو بدلنا شاید زیادتی ہو مگر یہ از خود ظلم ہے، اور ہم اس وقت تک اس کو مبہم نہیں کہہ سکتے جب تک اس کے متبادل رد عمل پیدا نہ ہوں) اگر آپ ان معانی کو جدا جدا کر سکیں تو یہ سودمند ہوگا۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کرنے سے کچھ مشکلات تو ضرور آسان ہو جائیں گی، مگر ساتھ ہی اس سے اور زیادہ مسائل پیدا ہو جائیں گے۔ اپنا پیغام آپ تک پہنچانے کے لیے میں 'ابہام' کے لیے ابہام اور اسم ضمیر (ایک شخص) استعمال کروں گا تا کہ قاری اور شاعری دونوں ایک ہی ساتھ جملے میں شامل ہوں۔ اس سے کم مبہم ہونا ایسا ہے جیسے بلی والے جملے کو ہم الاعضا کے نصاب میں شامل کرنا۔ اسی طرح شاعر کے الفاظ اتنی ہی معنوی اکائیوں کے حامل ہوں گے، مگر میں ان اکائیوں کو سمجھنے کے لیے بہت سے الفاظ استعمال کروں گا اور شاعر کے معنوں کو اس طرح نقل کروں گا کہ یہ معلوم ہو جائے کہ یہ شعری معانی کیسے ادا ہوتے ہیں۔ ایک لفظ کو ایک اوزار سمجھنے میں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ یہ کس طرح پوری زبان کا ایک حصہ ہے۔ یہ جاننا اس کے لیے مشکل ہے کہ اس میں ابہام ہے اور اس کی ادائیگی بھی مشکل ہے۔

انگریزی زبان کے 'معانی' سے متعلق مندرجہ بالا بحث سے ظاہر ہے کہ انگریزی میں لکھا گیا کوئی لفظ بھی معانی پر ہرگز محیط نہیں ہو سکتا، اور کئی کئی ایسے بھی ہو سکتے ہیں جن کے متعلق کوئی جملہ بنانا سرے سے ہی بے سود ہے لیکن یہ مشکلات میرے مقصد کی نلی نہیں کرتیں، کیونکہ یہ میں سمجھتا ہوں کہ میرے قاری میری مثالوں کو پہلے سے ہی سمجھتے اور پڑھ کر محفوظ ہوتے ہوں گے۔ چنانچہ میں ان کی لطف اندوزی کا تجربہ کروں گا کہ جس سے یہ اور زیادہ قابل فہم نظر آئیں۔

ممکن ہے اکثر لکھنے والے زبان کے مخصوص احساس کے ماتحت لکھتے ہوں، اور اس بنا پر ان کی نگارشات تجزیے کی رسائی سے باہر ہوں۔ مجھے ہمیشہ ایسا لگتا ہے کہ جیسے فرانسیسی ڈرامہ نگار راسین (Racine) فرانسیسی زبان کے پورے معنوی زور کے ساتھ لکھتا ہے اور اس کے جملوں

میں اس کی زبان کے تمام چھپے ہوئے مفروضات اس طرح موجود ہوتے ہیں کہ میں ان کا نہ تو تجزیہ کر سکتا ہوں اور نہ ہی ان کی وضاحت۔ مائین کا متبادل انگریزی زبان میں ڈرائڈن (Dryden) ہے۔ اس ضمن میں مس گرٹروڈ سٹائن (Miss. Gertrude Stein) کو پڑھتے ہوئے ایک آہی نکل جاتی ہے۔ ان دلوں لکھنے والوں کی ترکیبوں کو سمجھنے کے لیے پوری زبان کی ترکیب اور طرز عمل کو جاننا لازم ہے، جو ابھی تک پوری طرح معلوم نہیں ہوئیں۔ اس وجہ سے عادت نہ کہ تجزیے کو عمل میں لانا چاہیے، اور زبان کو سمجھنا نہ کہ اس کی تشریح کی تقلید کرنے کی کوشش کرنا چاہیے۔

میں اب ایسے ابہام کا مطالعہ کرنا چاہتا ہوں جو کہ یقینی طور پر ابہام ہے، جس کے کئی ایسے معانی باسانی الگ کیے جاسکتے ہیں جن کو سادہ بیان اور توضیحی منطق سے بعد کے اعتبار سے مرتب کیا جاسکتا ہے۔ اس طریق میں یہ خطرہ ہے کہ بہت سی غیر متعلق باتوں کو خواہ مخواہ اہمیت مل جاتی ہے، اور اس طرح اپنی تفہیم کی کمی کو چھپایا جاسکتا ہے، کیونکہ شاعر کے لیے صرف معانی کا انتخاب ضروری ہوتا ہے، وہ تو معانی کے کثیر التعداد ذخیروں کو اہمیت نہیں دیتا لیکن اس معنوی انتخاب کو سمجھنا مشکل ہے۔ ان تمام معنوں کا پتہ چلانا ناممکن ہے، کیونکہ ان میں سے بہت سے معنی محض زبان کی عادت اور طرز عمل میں مستور ہوتے ہیں کہ زبان کے اس مستور پہلو سے ایسی وسعت اور بنیادی معنویت پیدا ہو جائے کہ وہ لکھے ہوئے لفظ سے ادا نہ ہو۔ اس وجہ سے میرا طریق کہیں کہیں ہی صحیح طور پر استعمال ہو سکے گا۔ میں اپنی تجزیاتی چٹنی سے نظم کے صرف وہ پہلو ہی پکڑ سکوں جو اتنے بڑے ہوں کہ پکڑے جاسکیں، خواہ یہ نظم کا ایک غیر ضروری حصہ ہی کیوں نہ ہوں۔ میرے مرکب کے بہت سے جوہر ہوں گے جو اپنے مرکب سے بھی زیادہ الجھاؤ کے حامل ہوں گے۔ بظاہر میری کوشش بے سودی دکھائی دیتی ہے، مگر اس پر اسرار اور اہم معاملے میں جس قدر تھوڑا بیان بھی ممکن ہو اپنی جگہ قابل احترام ہوگا۔

میں صرف ان نظموں کے ہی محاسن زیر بحث لاؤں گا جو مجھے پسند ہیں اور جن کی خوبیاں میں خوشی سے بیان کرتا ہوں۔ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سائنسی نقطہ نظر سے سہل پسندی ہے، اور یہ ایک ناپسندیدہ نظم یا بری نظم کا تجزیہ ہی سودمند ہو سکتا ہے۔ یہ اعتراض اس صورت میں بجا ہوتا جب بحث کا دائرہ حتمین ہوتا۔ اگر یہ معلوم ہوتا کہ کس طریق سے ایک نظم ایک اچھی نظم بنتی ہے تو یہ جاننا بھی مشکل نہ رہتا کہ ایک بری نظم کیوں کر ناکام رہی۔ البتہ یہ معلوم ہو سکتا ہے کہ کوئی نظم کس طرح بحکیل کی طرف کوشاں ہے۔ اگر یہ ناکام ہو جائے تو اس کا مقصد یا منہاجے مقصود

نامعلوم رہتا ہے، اور یہ بتانا کہ اس کا مقصد کیا تھا، جب کہ یہ مقصود نامعلوم ہو، بے سود ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ نظم کوئی ایسی بات کہنے میں کامیاب ہو جائے جو آپ جانتے ہوں مگر جس سے آپ متنفر ہوں تو اس لحاظ سے آپ اپنی نفرت کی وجہ بیان کر سکتے ہیں۔ ہر حالت میں آپ صرف نظم کی کامیابی کو ہی بیان کر سکتے ہیں پھر بھی آپ اسی صورت میں نظم کو سمجھ سکیں گے جب یہ آپ کے خیال کو متحرک کرے گی اور ایک قسم کا حظ پیدا کرے گی جس سے بعد میں آپ کے ذہن میں نفرت ہو جائے گی۔ یہ سب کچھ ایک اندرونی عمل ہوگا اور کسی حد تک ناقابل اعتبار بھی۔ پس ایسی نظم کا تجزیہ کرنا جسے آپ برا گردانتے ہیں قدرے غیر معقول ہو جائے گا۔

میں اپنے تجزیے کو شروع کرنے سے قبل دو بنیادی اعتراضات کا جواب دینا چاہتا ہوں جو بہت سے نقاد اٹھائیں گے۔ ایک اعتراض تو یہ ہے کہ نظم کے معانی نکالنا بے فائدہ ہے، کیونکہ معانی صرف ایک صوتی قرینہ ہوتے ہیں اور دوسرا یہ کہ نظم کی ساری معنویت اس کے ماحول میں ہوتی ہے۔ یہ دونوں اعتراضات بہت مماثل ہیں، مگر ان کا الگ الگ جواب دینا بہتر ہوگا۔ صوتی قرینے والے اعتراض کے پیچھے یہ استدلال کارفرما ہے کہ نظم کا طرز میں معجزاتی ہوتا ہے۔ اشعار بغیر کسی دلیل کے حسین لگتے ہیں۔ آپ ایک نظر میں ہی جان لیتے ہیں کہ آیا نظم مزید مطالعہ کے قابل ہے یا نہیں۔ (کسی حد تک لوگ عملاً ایسا ہی کرتے ہیں) واقعی یہ ایک ثبوت ہے اور احساس دلاتا ہے کہ شاعری کے طرز عمل کے ضمن میں کئی معجزے باور کیے جاسکتے ہیں، مگر یہ نہیں بتاتا کہ یہ معجزے کیا ہیں۔ ان نامعلوم قدروں کی وجہ سے ہی میں اپنے قارئین کو ابہام کی اہمیت باور کرائے کا جبر کروں گا۔

ایک زمانہ تھا کہ صوتی قرینے کے استدلال کو ماننے والے نقاد بچوں کو ہومر سے اقتباس سنایا کرتے اور پھر پوچھتے کہ کیا اثر ہوا، جیسا کہ ڈارون اپنے پودوں کو بین بجا کر سنایا کرتا تھا اور اس طرح سے بلاشبہ اس بات کا مکمل ثبوت مہیا کیا گیا کہ قاری کا مطالعہ کر لینے سے نظم کے مضمون کا کچھ تاثر لیا جاسکتا ہے، کوئی شخص اس استدلال سے یہ سوال کر سکتا ہے کہ اس کا جاری بحث سے کہاں تک تعلق ہے۔ ایک وجہ سے یہ تجربہ مشکل ہو جاتا ہے۔ پہلے تو یہ بات ہی بے فائدہ ہے کہ آپ ایک ایسے شخص سے ہومر پڑھنے کو کہیں جو یونانی سے بے بہرہ ہے اور اس کا تلفظ تک نہیں جانتا، لیکن اگر لفظ کا تلفظ جانتا بھی ہے تو فقرے کے آہنگ سے انجینی ہے۔ اب اگر آپ اسے فقرے کا آہنگ سکھا بھی دیں تو یہ کیسے تسلیم ہو کہ آپ نے اسے ایک مخصوص طرز احساس

نہیں دکھایا، کیونکہ احساس تو حیوانوں کے ہاں بھی بھونکنے اور چلانے سے ادا ہو جاتا ہے۔ بعض تو یہاں تک کہتے ہیں کہ زبان پہلے پہل از خود تو فطرتی تھی اور اس کی بنیاد احساسات کے صوتی اظہار (Onomatopoeia) پر تھی، جو ایک بچے کے تحریر سیکھنے کے عمل سے عیاں ہے۔ بے شک سب سے زیادہ قدیم استعمال ہمیں شاعری کی زبان میں ملے گا مگر یہ صوتی قرینے کے حامیوں کے لیے بے فائدہ ہے کیونکہ ایک 'اوں آں' (Grun) اس طریق سے غیر شائستہ اور بے معنی ہے اور حرف میں ادا نہیں ہو سکتی۔ ایک لفظ کو غرا کر یا چنچ کر اسی حالت میں ادا کیا جاسکتا ہے جب اس کے سیاق و سباق اور ماحول پہلے ہی سے معلوم ہوں۔ خالص صوتی قرینے کے ماننے والے یہ نکتہ ضرور قبول کریں گے کہ ایک شاعر کے الفاظ کو سمجھنے اور صوتی طور پر ادا کرنے کے لیے ان کا پہلے سے ہی تجربہ ہونا ضروری ہے۔ یہ نکتہ ہماری بحث میں پوری اہمیت کا حامل ہے۔

خالص صوتی قرینے کو ماننے والے نقاد اس نکتے کو اس لیے قبول کر لیں گے کہ وہ عام طور پر جانچ پڑتال کے ماہر ہوتے ہیں اور اپنی باریک بینی کو غیر معمولی طریقوں سے تنقید کی زد سے بچاتے ہیں۔ ایک شراب چاٹنے والا عمدہ ماہر ایک دقت میں تھوڑی سی شراب پچکے گا تا کہ طلق زیادہ مقدار پی لینے سے معذور نہ ہو جائے۔ ایجنٹ میں کہوں گا کہ باریک بین نقادوں کو ذہانت کا استعمال کرنا چاہیے۔ لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ عام قاری اس طرح مخصصین کی عادات اپنائے۔ یہ مخصصین عموماً دھڑے بند یوں کا احساس رکھتے ہیں اور کئی نقاد اس بات پر مصر ہیں کہ شعر کا طرز عمل طلسمی ہے جس پر صرف ان کا منتر ہی اثر کر سکتا ہے یا یہ کہ شعر ایک پھول اور اس کی نشوونما کے مشابہ اور اس پھول کی جڑیں اکھاڑنا، اور اس کے رس کو سمجھنا کر روشنی میں لانا شعر کو نیست و نابود کر دیتا ہے۔ اس نکتے پر نقاد، جنہیں 'بھونکتے کہتے' بھی کہا گیا ہے، دو جماعتوں میں منقسم ہیں۔ ایک وہ جو صرف پھول کے حسن کو دیکھ کر اظہار خیال کر دیتے ہیں اور دوسرے وہ جو بعد میں اس پھول کو اکھاڑ باہر نکالتے ہیں۔ میں خود اس دوسری جماعت میں شامل ہونے کا مشتاق ہوں۔ حسن جو سمجھایا نہ جاسکے مجھے چڑا دیتا ہے۔ ایک شعر میں لذت کا اصول میرے خیال میں کسی اور اصول سے اس طرح مختلف نہیں کہ اس کو زیر بحث و زیر استدلال نہ لایا جاسکے۔ شاید یہ بات یک ہو کہ پھول کی جڑیں نہیں اکھاڑی جائیں، مگر میرے خیال میں مذکورہ بالا نقادوں کا یہ کہنا زیادتی ہوگی کہ تھوڑا سا کھودنے سے بھی یہ گناہ سرزد ہو جاتا ہے۔

خالص صوتی قرینے کے ممکن ہونے کے متعلق ایک دلیل قابل غور ہے، اور وہ یہ ہے کہ

لوگ عموماً یہ صوتی تجربہ تحمل مگر منسوب زبانوں کے اشعار کے ساتھ کرتے ہیں۔ وہ فرانسیسی صرف اتنی ہی جانتے ہیں کہ جس سے وہ ایک ناول پڑھ سکیں، لاطینی صرف ایک اسکول کے نصاب جتنی اور اطالوی بس کہیں کہیں سے وہ آکسفورڈ یونیورسٹی کا چھپا ہوا ہسپانوی زبان کا شعری مجموعہ پڑھتے ہیں اور اس بات کو جان کر خوش ہو جاتے ہیں کہ وہ بعض اشعار کو پڑھ کر بغیر پوری نظم کو سمجھے محفوظ ہو سکتے ہیں۔ اس صورت میں وہ ایسی شاعری کا مطالعہ کر رہے ہوتے ہیں جس کا روایتی پس منظر ان کے لیے اجنبی نہیں ہوتا۔ وہ لاطینی زبان کی ترکیب سے واقف ہوتے ہیں اور دو یا تین بڑے الفاظ کی جگہ بھی فقرے کی ترکیب میں واضح ہوتی ہے۔ انھیں مزید دو یا تین الفاظ کا مادہ بھی معلوم ہوتا ہے، خواہ اس کا پورا مفہوم معلوم نہ ہو۔ اتنی واقفیت کے ساتھ کم از کم اتنا تو ضرور ممکن ہو جاتا ہے کہ کسی جملے کا، یوں کہہ لیجیے، شعری نکتہ کیا ہے۔ یہ بات شاعری کے طرز عمل سے متعلق ایک اچھا خاصہ ثبوت ہے مگر جہاں تک خالص صوتی قرینے کا تعلق ہے، یہ لوگ اشعار کا تلفظ بالکل غلط لدا کرتے ہیں (تاہم درجہ کی موسیقیت بہت سے تنفیقات کے رواج کے باوجود قائم ہے)۔

یہ نکات تو ہر ذی فہم انسان قبول کر لے گا، مگر شاید اسے ایک حیلے کا نتیجہ سمجھا جائے گا کہ میں خاص صوتی قرینے کے خلاف بات کر رہا ہوں اور خالص معنوی قرینے کا تحفظ کرنا چاہتا ہوں کہ موخر الذکر بذات خود ایک مکمل حقیقت نہیں۔ لیکن خالص صوتی قرینے کی صورت حال تو بالکل غیر شائستہ مادیت پرستی کی مانند ہے۔ دونوں صورتوں میں انسان ایک طرح کے زیر زمین وجود پر یقین کرنے لگتا ہے اور تعظیم کی ایک پست سطح پر یہ صورتیں خاصی جاندار ہیں۔ چنانچہ لوگ جب سائنس میں دلچسپی لیتے ہیں تو پہلا سرسری تصور جس میں وہ آگرتے ہیں غیر شائستہ مادیت کا ہوتا ہے، اسی طرح جب آپ عام لوگوں سے شاعری کی تشریح پر گفتگو کریں گے تو جواب ملے گا کہ اس موضوع پر گفتگو کرنا بے فائدہ ہے، کیوں کہ ان تمام تر دلچسپی اور لذت تو نظم کے صوتی حسن میں ہوتی ہے۔

میرے خیال میں صحیح اور مروج نقطہ نظر یہ ہے کہ ہر آواز ہر حالت میں جس پر ایک بازگشت کی طرح اثر انداز ہونی چاہیے، اور یہ کہ ہم یہ نہیں جانتے کہ یہ حالت اصل میں کیسی ہے، اگر ہم یہ جانتے تو اس کا طویل تجربہ کیا جاسکتا۔

تجربے کی اس حد تک دکالت کرنے کے بعد شاید ایسا لگے کہ میں کسی 'سائنسی' مدرسہ تنقید میں شمولیت کا خواہشمند ہوں، لہذا ہر امر کی نفسیاتی تفسیر کرنے کا مشتاق ہوں اور قاری کی قوت

احساس کی اوسط نکالنے کے خانے بنا رہا ہوں۔ آج کل نقادوں میں پارٹی سسٹم زور پکڑ رہا ہے۔ عام طور پر صرف دو ہی جماعتیں ہیں، صداقت پسند اور حسن پرست۔ تیسرے شاید نیکی والے ہیں جو اب صداقت والوں سے الحاق کیے ہوئے ہیں۔ ان جماعتوں کے درمیان جھگڑا گزشتہ صدی سے چلا آرہا ہے اور ابھی تک جاری ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ جھگڑا نقصان دہ ہے۔ گزشتہ صدی کے آخری بیس سالوں میں یہ بات مقبول ہو گئی کہ تمام سائنسی مضامین یعنی طبیعیات اور اس کی دوسری صورتیں 'محل' کی ملکیت ہیں، چنانچہ حسن پرستوں نے 'محل' سے کنارہ کشی کر لی۔ یہ امر قابل غور ہے کہ سائنسی نقطہ نظر کا اطلاق آرٹ پر مشکل سے ہوتا ہے لیکن یہ عقیدہ کہ آرٹ کا رشتہ محل سے اور یہ اس پر محل بھرا ہے بہت پرانا ہے، درحقیقت اتنا پرانا جتنا کہ فن تنقید بذات خود یا ارسطو کی شخصیت، اور اس میں مادہ پرستی کا کوئی دخل نہیں۔ اب اگر مجھے ان دو جماعتوں میں سے کسی ایک میں شامل ہونا ہو تو میری انتہائی ذاتی رائے میں ناپسندیدہ نظموں کا تجزیہ کرنے والا نفسیات داں مجھے اس حسن پرست سے زیادہ عزیز ہے جس کے خیالات بکھرے ہوئے ہیں اور جو محض اس لیے چپ سادہ لیتا ہے کہ اسے 'ذوق' کی حفاظت ملحوظ ہے۔

جانسن کے وہ کلمات جو اس نے صوت اور معانی کی مطابقت کے نظریے کے متعلق کہے نظر انداز نہیں کیے جاسکتے، بالخصوص جو اس نے نشت لورڈ (Rambler) کے ہالویں شمارے میں لکھے:

"فن قافیہ بازی میں صوت اور حس کے التماس کے علاوہ کوئی شے ایسی نہیں جو قوت عقل پر اتنا اثر ڈالتی ہو۔ اس پر جسے شک ہوگا کہ کی سورتوں پر موسیقی ہمارے خیال میں جنم لیتی ہے اور ہم اسے نظم کی سطور میں لفظی استعمال سے پیدا کرتے ہیں، نظم کا آہنگ حسب خواہش بناتے ہیں اور بعد میں یہ سمجھتے ہیں کہ حسی اثرات نظم کے اپنے ہیں۔"

لیکن اس کے بالمتقابل:

"الفاظ کے تھکے کوہ قلعے کے ساتھ ادا کرنے سے سطور کا آہنگ اس طرح تبدیل کیا جاسکتا ہے کہ ظاہری حرکات کے علاوہ خیالات مدد جز اور عقل کے دوسرے جذبات بھی ادا ہو جائیں۔"

جانسن نے جو مثالیں دی ہیں ان سے بڑے واضح طور پر یہ ثابت ہوتا ہے کہ صورت اور حس کی مطابقت کا ایک بھی طریقہ نہیں، اور ملتے جلتے استعمال بالکل مختلف معانی کے ساتھ

مطابقت رکھتے ہیں۔ مثلاً ملٹن کے ہاں عام طور پر صوتی اٹکار کا الٹ مستعمل ہے۔ وہ لکن (Vulcan) کے متعلق لکھتا ہے:

پر غضب جود (Love) نے اسے اٹھا کر
عرش کے بلوری کنگروں سے نیچے کی طرف گرا دیا
صبح سے دوپہر، اور دوپہر سے شام کی شبنم تک وہ گرتا رہا
حتیٰ کہ موسم گرما کا ایک دن پورا ہو گیا، غروب آفتاب
ہونے تک وہ ہام عروج سے نیچے گر چکا تھا

ملٹن کہانی کا بیان پوری دلچسپی سے کرتا ہے۔ آپ سارا دن آرام سے درخت کی چھاؤں
میں بیٹھے رہیں تو پھر یہ امر خوش کن طور پر تسکین بخش ہو جائے گا کہ نیچے شیطان براہِ تیزی سے
گر رہا ہے لیکن یہ تو محض سطور کے صوتی قرینے کی وجہ سے ہے۔ میرے اپنے خیال میں اس کا
سب سے اہم طرزِ عمل یہ ہے کہ یہ الفاظ کا رابطہ ایک جیسی صوت کے ذریعے جوڑ دیتا ہے جس
سے آپ اس رابطے کے متعلق سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں:

جانسن کی کہی ہوئی ایک اور بات چند قائل ذکر سوال اٹھاتی ہیں:

”ڈائیونسیس (Dionysius) کا قول ہے کہ بعض دلدہ ہور کے اشعار کی
صوت ایک جسمانی لمس کا احساس دلاتی ہے۔ کیا یہ بات اس اندھے کی کہانی
سے ملتی جلتی نہیں ہے جو لال رنگ کے متعلق بہت تجسس تھا مگر بعد میں اسے
انتہائی پتہ چل سکا کہ لال رنگ ایک ہگل کے شور کے مترادف ہے؟“

اندھے کی یہ کہانی مس سنول (Miss. Sitwell) کا پیش خیرہ نظر آتی ہے جس نے فی الواقع
یہ تشبیہ استعمال کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

’رودنی گدھے کی طرح چلا رہی ہے۔‘

یہ یقیناً اپنے تاثر کے لیے پورے بیان کردہ منظر پر منحصر ہے۔ ایسی مثالوں میں ایک حس
کا تجربہ دوسری حس کے تجربے میں بیان کیا جاتا ہے۔ ایسی ترکیب کو ’احساس مرکب‘ کہا جاتا
ہے، اور یہ بلاشبہ بعض اوقات بہت مؤثر ثابت ہوتا ہے۔ یہ ترکیب قاری کو غیر متاثر جذباتی
کیفیتوں سے آشنا کرتی ہے۔ شاید یہ اس کو بچپن کے اس زمانے میں لے جاتی ہے جب
حیات کا امتیاز نہیں تھا۔ اس طرح سے یہ اس کی حیات میں ہوجان پیدا کردہ تھی ہے (ذہن میں

ابھرنے والی شبیہ صوت میں تبدیل ہوتی ہے) ہاپیے ہی جیسے آدھے سر کا درد یا مرگی یا مسکال (Mescal) دو اسے ایک حیاتی بیجان پیدا ہوتا ہے۔ مسکال (Mescal) کھانے والے اور 'خالص' شاعری کے شائقین، دونوں کا خیال ہے کہ وہ، ایک نئے اور عجیب حسن کو محسوس کرتے ہیں، اور اگر وہ یہ جان لیں کہ یہ تجربہ کیا ہے تو ان کا یہ علم بہت اہم ہو۔ لیکن یہ کیفیت شاعری کے قاری کے لیے کیسے سنجیدہ اہمیت کی حامل ہو سکتی ہے جب کہ اسے آسانی سے معلوم نہیں کیا جاسکتا، حتیٰ کہ یہ جاننا بھی محال ہے کہ یہ کیفیت کب اور کیسے پیدا ہوتی ہے۔ عموماً یہ کیفیت محض پہلی طرز کا بہم پیدا کرنے کا ایک طریقہ ہے۔ اس میں مضمحل موازنے نہ تو صحیح ہیں اور نہ ہی غلط۔ یہ صرف قاری کو متعدد حالات سے پیدا ہونے والے مواقع کا تخیل دیتے ہیں جن میں موڈ اور معاشری پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ ٹس سنول (Miss. Sitwell) کا استعمال ایک باغیانہ انداز ہے جس میں وہ یہ کہنا چاہتی ہے کہ قاری معافی کو پانے کے لیے ایک شعری موڈ میں آجائے، ورنہ وہ خود معافی کے متعلق مطلق لا پر دا ہے (ان دو چیزوں میں ہا ہی رشتہ ہے کیونکہ مختلف وجوہ کی بنا پر یہ دونوں میرے موڈ سے ہم آہنگ ہیں)۔ اس سے ثابت ہوا کہ ہم مطابقت کا اصول مزید پیچھے کی طرف لے جاتے ہیں، یعنی یہ وہ بہت ہی مختلف حیات کس طرح سماقی ماحول اور ذاتی موڈ کے ساتھ ہم آہنگ ہوتی ہیں۔ پو بھی رنگ سے بہت زیادہ متاثر ہوتا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے جیسے مسکال (Mescal) کھا کر بول رہا ہو۔ غالباً پونے مسکال (Mescal) کھائی تھی کیونکہ یہ میکسیکو کی منشیات میں سے ہے۔ اس کے علاوہ سون برن بھی ایسی ترکیبیں استعمال کرتا ہے جو احساس مرکب کی حامل ہوتی ہیں:

تیری آواز آگ میں مدغم ہوتی ایک خوشبو ہے۔

لیکن یہ فقرہ بکھرے ہوئے نحوی استعمال کی وجہ سے بنا ہے۔ اس طرح وہ بہت سے بالکل واضح تنبیہات کو ایک مبہم ترکیب میں لے آتا ہے۔ اس فقرے کو ٹھیک طرح پڑھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں بیان کی گئی حیات کو آپس میں گڈلے نہ دینے دیا جائے۔ نہ ہی میرے خیال میں یہ ترکیب مس سنول (Miss. Sitwell) کے شعر سے مماثل ہے۔

جب شاعر ایک تصویر بیان کرتا ہے، جیسا کہ پتھر عموماً کرتا ہے، تو اس کا فضا ہوتا ہے کہ بیان کیے گئے رنگ دیباچی اثر کریں جیسا کہ تصویر کے رنگ خود کرتے ہیں۔ اب چونکہ تصویر کے رنگ لفظی سانچے سے باہر ہوتے ہیں، اس لیے تصویر کے رنگوں کے عمل کا تجربہ کرنا مشکل

ہے۔ بہر حال میں اس قسم کا تجزیہ کرنے کا اہل نہیں ہوں اور نہ ہی اس کے بیان کی کوشش کروں گا۔ میں اس پر اسرار مسئلے کا ذکر کر اس طرح کروں گا کہ بعض اوقات اشعار یہ صورت اختیار کر لیتے ہیں، اور میرا خیال ہے کہ میں اسے نظر انداز کر سکتا ہوں۔ اُمید ہے اس عمل میں کسی مبہم نفسیاتی کیفیت کا کوئی دخل نہیں، کیونکہ اس سے نا جائز فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے۔ لیکن شاعروں کا ایک مکتب تصویر کی ترکیب کو اپنے نقطہ نگاہ کا حصہ بنا لیتا ہے۔ جہاں تک اس قسم کے نقطہ ہائے نظر کا تعلق ہے جو شاعر اپنے اشعار میں استعمال کرتے ہیں تو ان کا تجزیہ کرنا ضروری ہے۔

’اندھے کی سوجھ تو اپنی جگہ شاید درست ہو، لیکن جالس کی یہ بات کہ، ڈائیسیسیس (Dionysius) نے خود کہا، اس سے زیادہ اہم ہے۔ میں نے کچھ دیر پہلے ذکر کیا تھا کہ ایک نظریے کے مطابق زبان بنیادی طور پر زبان سے اشارے کرنے کا ایک نظام ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ خالص صوتی قرینے کے ماننے والے اگر ایک دفعہ یہ یاد کر لیں کہ صوت کا کچھ رشتہ معانی سے ہوتا ہے تو سر رچ ڈیجٹ کے تفسیری طریقے سے انھیں کافی استدلالی تقویت حاصل ہوگی۔ یہ تو باسانی پتہ چل جاتا ہے کہ ’پوپ‘ (Pop) (پھٹنا) جیسے الفاظ خود بخود اپنا مطلب ظاہر کر دیتے ہیں، لیکن اس کے علاوہ ’وی‘ (Wee) (چھوٹا) وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جن پر معانی متعین کیے گئے ہیں۔ اب جیٹ کی تصویر کے مطابق اس لفظ کی تشریح اس طرح ہوگی کہ جب ہم ’ہیوج‘ (بڑا) کہتے ہیں تو زبان دانٹوں سے دور تک پیچھے ہٹ جاتی ہے اور یوں منہ میں بڑی جگہ بنا کر ’بڑا‘ کا مطلب ادا کرتی ہے۔ اسی طرح ’وی‘ کہنے پر زبان اس طرح پھیلتی ہے کہ منہ میں کم جگہ بنتی ہے۔ پس محض صوت ہی نہیں بلکہ صوت بنانے کا عمل بھی بذات خود ہمیں جسامت کا احساس دلاتا ہے، اور یکساں بات جانسن کو ناممکن معلوم ہوتی تھی۔ تمام صوتی قرینے سر پے جٹ کے کھلے کے مطابق اشاروں میں تبدیل کیے جاسکتے ہیں، خواہ یہ بعض اوقات دوراز کا رعبوس ہوں۔ یہ کلیہ ان مادہ پرستوں کو خصوصاً پسند ہوتا جو ہر چیز کو نیوٹن اور یوکلڈ (Euclid) کے طریقوں سے بیان کرنا چاہتے تھے، یہ اس امر کی ضمانت دیتا ہے کہ تشریح کو تختہ سیاہ پر بطور خاکہ پیش کیا جائے گا۔ قدرے یہ بد قسمتی ہے کہ یہ نظریہ اتنی دیر بعد بنایا گیا ہے کہ جب ماہرین طبیعیات ایسے خاکوں پر اتنا یقین نہیں رکھتے جتنا کبھی ہوا کرتا تھا لیکن یہ زبان کے تاثر کے ایک حصے کی تشریح ضرور کرتا ہے، جس سے انکار ممکن نہیں۔

واضح طور پر یہ شاعری کے آئندہ تجزیے کے لیے ایک اور میدان ہوگا۔ جب باسانی پتہ

چلایا جاسکے گا کہ ہر لفظ میں مستور بنیادی تصور کیا ہے، جب یہ بحث ممکن اور مفید ہو جائے گی کہ لفظ کا صوتی قرینہ کس حد تک اس کے معانی کی خبر دیتا ہے۔ تاہم اس طریق کار میں کئی پابندیاں ہوں گی، جیسا کہ سر رچرڈ پے جٹ لکھتا ہے:

"یہ طریق اس وجہ سے محدود ہے کہ منہ کے مختلف اشاروں میں متقابل کمزوری ہے، اور ہر اشارہ، جو اپنی مخصوص صوت یا بنیادی لفظ بناتا ہے، ہاتھ (یا جسم کے دوسرے حصوں) کے اشاروں کی مدد لیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر بنیادی لفظ بہت سے مختلف معنوں کا حامل ہوتا ہے۔ اس طریق سے زبان اب کی حرکت کسی شے کی اصل حرکت کی نقالی ہو سکتی ہے، یا کسی مکانی تناسب کو ادا کرنے کا طریقہ، جیسے 'اوپر'، 'نیچے'، 'ارد گرد' وغیرہ، یا پھر کسی ایسی جسامت کی خبر جس کا خاکہ ظاہر کیا جائے، اور آخر میں، یہ معانی مجازی یا حقیقی طور پر سمجھے جاسکتے ہیں۔"

تو ترقی یافتہ زبان کے ابہام کے علاوہ، جس قسم کا ابہام میں زیر بحث لانا چاہتا ہوں، ہمیں ایسے ابہام پر بھی (جو اگرچہ پہلے ابہام ہی کی طرز کا ہوتا ہے مگر اپنی تفصیلات میں بالکل مختلف ہے) پر غور کرنا ہوگا جو صوت کے بنیادی اطلاقی اظہار میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ نظم کے تجزیے کا عمل سرے سے ہی ناممکن ہے، اور اگر تھوڑا بہت ممکن بھی ہو تو وہ بہت زیادہ الجھاؤ میں گم ہو کر بے سود ہو جائے گا، اور پھر ہمیں مجبوراً فرسودہ قسم کا غیر استدلالی طریقہ اپنانا پڑے گا۔ یہ سچ ہے کہ کوئی تشریح مکمل نہیں ہو سکتی، لیکن اس کے برعکس، اگر ایک صحیح استدلال مل جائے تو اسے بیان کر دینا چاہیے۔ کوئی جتنا زیادہ اپنے رد عمل سمجھے گا اتنا ہی کم وہ ان کا غلام ہوگا۔

اس طرح بظاہر یہ امر بالکل صحیح نظر آتا ہے، بطور مشاہدہ باطن کے ایک مسئلہ کے، کہ ہم ایک نظم کی خصوصیت کی جانچ اس کی 'صوت' اور 'آہنگ' کے سے احساسات کے ذریعے سے کرتے ہیں۔ لیکن اس امر سے ضروری نتائج اخذ نہیں کیے جاسکتے، اور یہ بعض اوقات گمراہ کن بھی ہو سکتا ہے۔ مکانی استعارے کے استعمال یا ایک ہی معنی کو مختلف الفاظ میں بار بار ادا کرنے سے اس جانچ کی اہمیت اور بھی کم کی جاسکتی ہے۔ الفاظ کی صوتی دماغ کے اس حصے میں داخل نہیں ہوتی جہاں یہ مؤثر ہو سکتی ہے۔ لفظ بحیثیت لفظ اپنی صوت کے ساتھ مؤثر ہوگا

اور پورا جملہ ایک الگ مجموعی تاثر رکھتا ہے۔“

خالص صوتی قرینے کے عقیدے سے ایک اور بات اخذ کی جاتی ہے اور وہ یہ ہے کہ الفاظ کے حامل معانی کو جاننا ضروری نہیں کیونکہ ہر لفظ کے جدا جدا معانی معلوم ہوں اور جملے کی ترکیب معلوم ہو تو جملے کو باوازا بلند ٹھیک ٹھیک پڑھا جاسکتا ہے۔ ایک حد تک یہ ٹھیک ہے، لیکن یہ غیر قطعیت کی حالت ہے جس میں بہت سی ممکنات پر صرف قیاس آرائی ہو سکتی ہے۔ میں تو اسے لاطینی کی بجائے بصیرت کا جانا بوجھا قحط کہوں گا۔ یہ عقیدہ رکھنے والے یہ بھی کہتے ہیں کہ نظم کے معانی معلوم ہو جائیں تو نظم تلف ہو جاتی ہے، اور یہ کہ اس ضمن میں قاری کو ایک قسم کی مصوویت برتنی چاہیے، اسے قوت احساس کا استعمال کرنا چاہیے نہ کہ عقل کا۔ یہ بھی شاید عام طور پر درست ہو۔ مگر یہاں میں اخلاقی نقطہ نظر اختیار کروں گا اور کہوں گا کہ یہ بات صرف بری نظموں پر ہی لاگو ہے۔ عموماً تجزیے پر اس لیے اکتاد نہیں کیا جاتا کیوں کہ کئی دفعہ یہ قہی از جذبات رکھنے والوں کے لیے ایک راہ فرار بن جاتا ہے۔ لیکن یہ اسی حالت میں صحیح ہے جب تجزیہ معقول نہ ہو۔ اگر عقل کا استعمال کرنے سے آپ نظم کو تلف کر دیتے ہیں تو میں یہ کہوں گا کہ برا نہیں ہوا اور آپ جلد ہی کسی اور نظم میں دلچسپی لینے لگیں گے، اور اس طرح اختلاف مستقل نہ ہوگا کیونکہ یہی شعر کو سمجھنے اور جاننے کا معقول اور متعین طریق ہے۔

جہاں تک 'ماحول' کے عقیدے کا تعلق ہے، جس کے متعلق میں کچھ ادھوری سی باتیں کروں گا، تو اسے خالص صوتی قرینے والے عقیدے کا تیسرا نتیجہ کہا جاسکتا ہے۔ خدا کا لڑکے ہیں یا یہ مراد لیتے ہیں کہ شعر کا اثر بعض اوقات بلا واسطہ طور پر جسمانی ہوتا ہے، جیسے کوئی بہت ہی پراسرار اور گہری بات کہہ دی گئی ہو۔ ایک ایسا لمس جس کا کسی حس کے ساتھ تعلق نہ ہو اور اچنبھا ہو کہ شاعر نے یہ بات کیسے ادا کی۔ اب یہ تو نقادوں کی اپنی ذاتی کیفیت پر منحصر ہے کہ وہ کس مزاج میں نظم پڑھ رہے ہیں۔ اسی طرح موسیقی کی ایک لے ایک براہ راست حیاتی تجربہ ہے مگر اس کا براہ راست ہونا اس کی بات کی دلیل نہیں کہ اس کا تجزیہ سنتے ہوئے نہیں ہو سکتا۔ یہ معائنہ سوچا جاسکتا ہے یا محسوس کیا جاسکتا ہے۔ بظاہر یہ عمل مشابہت رکھتے ہیں لیکن اصل میں یہ مختلف ہیں۔ دونوں کو بیک وقت کام میں لانا صرف محنت اور مشق سے سیکھا جاتا ہے۔ اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ نقادوں کا یہ بیان اس وجہ سے بھی ممکن ہوا کہ ان کی حیات گزرتی ہو گئی ہیں۔ لیکن ایک بات اس سے بھی زیادہ اہم ہو سکتی ہے اور وہ یہ کہ شاعر احساس اور جذبے کے

فرق کے ساتھ ایسی بات کہہ گیا ہے جس میں قواعد کی اصطلاحوں کے مطابق کوئی قابل تجربہ معانی نہیں بنے بلکہ ایک 'موڈ' ایک 'ماحول' ایک 'شخصیت' یا ایک 'نظریہ حیات' یا پھر کوئی 'انہائی' سی کیفیت حیات سامنے آتی ہے۔

غالباً ہمیں اس قابل توضیح طریق سے سمجھنے کے تجربات اور کسی مخصوص شاعر کا مطالعہ کرنے کی جو یادیں آتی ہیں وہ اسی ماحول کے نظریے کے تحت ہیں۔ پھر یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ادراک کا یہ طریقہ پورے جسم کی کیفیت سے حلقہ ہو اور ہمیں براہ راست خود شناسی کا موصول دے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ پھر قواعد کی رو سے شاعری کا جو تجربہ بھی ہوگا وہ ماحول کو لا دیا نظر انداز کرنے کے باعث غیر ضروری ہوگا اور چونکہ ماحول کسی بنیادی مگر نامعلوم ذریعے سے معانی میں شامل ہو جاتا ہے، اس لیے تجزیاتی طریقے ماحول کو نظر انداز کرنے پر مجبور ہیں، اور یہ کہ تنقید صرف ماحول کی موجودگی کی طرف اشارہ ہی کر سکتی ہے۔

یہ نظریہ انیسویں صدی کی بہت سی شاعری کی خرابی کی جزو ادھاحت کر سکتا ہے، اور یہ بتا سکتا ہے کہ کیسے یہ ان شاعروں نے لکھی جو تنقیدی احساس کے حامل تھے۔ وہ گزشتہ نسلوں کی شاعری کی بجا طور پر تعریف کرتے کیونکہ وہ قاری کے ذہن میں ایک چاشنی پیدا کرتی ہے جو ناقابل توضیح ہے۔ انھوں نے اسی ذہنی چاشنی کو شاعری میں بھرنے کی کوشش کی۔ انھیں یہ معلوم نہیں تھا کہ ایسی ذہنی چاشنی پیدا کرنے کے عمل میں اتنا زیادہ کام کرنا پڑتا ہے کہ جس سے ایسا کرتے ہوئے یہ خیال ذہن میں نہیں آتا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ شاعر ایک فلفلی قسم کے تاثرات چھوڑنے میں ضرور کامیاب ہو گئے اور ایسے ذہنی قریبے چھوڑ گئے جو پراگندہ، جبری اور بے حرہ تھے، لیکن یہ کہنا کہ ایک تنقیدی لکھے کا نتیجہ ناکامی تھا یہ کہنے کے مترادف نہیں کہ ماحول اور ذہنی چاشنی والا نظریہ فلفلی یا حتیٰ کہ غیر مفید ہے۔ خدا کے لیے ماحول کے بارے میں خیال رکھنا بہت ضروری ہے، اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے مقاصد نگاروں کے بارے میں بیان کرنے کی بجائے نظم کی پوری اکائی کو ملحوظ خاطر رکھے۔

لفظی تجربے کا شاعری پر اطلاق کرنے والے خدا کی وہی کیفیت ہے جو اس سائنسدان کی ہے جو جبریت کے عقیدے کی رو سے دیا کی تشریح کرنا چاہتا ہے۔ یہ نظریہ اول تو ہر جگہ لاگو نہیں ہوگا اور اگر ہر جگہ لاگو ہو بھی جائے تو شاید ہر چیز کی تشریح نہیں کر سکے گا۔ لیکن اگر اس کو اپنا کام جاری رکھتا ہے تو اسے یہ فرض کرنا ہوگا کہ اس کا طریق کم از کم اس جگہ پر صحیح ہے جہاں وہ کام

کر رہا ہے اور یہ اس بات کی جس کی وہ تشریح کرنا چاہتا ہے تشریح کرے گا۔ اس لیے میرا مفروضہ یہ ہے کہ 'ماحول' اس احساس کا نام ہے جو معانی کا مظہر ہوتا ہے اور مجھے یقین ہے کہ یہ مفروضہ آگے چل کر بہت کارآمد ثابت ہوگا۔

میں اس خیال کی وکالت کی کوشش میں ایک ایسی مثال دوں گا جو مجھے بے حد دلچسپ لگتی ہے، جس میں جذباتی کیفیت کو بہت ہی پر زور طریقے سے غیر متعلق ذرائع کی مدد سے ادا کیا گیا ہے۔ میکیتھ (Macbeth) ان مشہور سطور میں واضح طور پر کوئی جسمانی اور غیر روحانی عمل کرتا نظر آتا ہے، اور جن الفاظ میں یہ بیان کیا گیا ہے ان کا استعمال بھی غیر معمولی ہے۔ یہ وہ لمحہ ہے جب وہ بائکو (Banquo) اور لے آفس (Fleance) کے قتل پر نفرت کے قدرے ست جذبے کو خیالات کی مہمیز سے جگانے کی کوشش کر رہا ہے:

آ، اے چھپا لینے والی رات،
 پروردن کی نازک آنکھ پر پٹی باندھ دے
 اور اپنے غیر مرئی اور خون آلود ہاتھ سے
 اس قدرتی رابطے کو منقطع کر دے
 جس کی وجہ سے میرا چہرہ اژدہ ہے
 روشنی کی چڑی جم رہی ہے اور کوا
 اپنے مسکن کی جانب پرواز کر رہا ہے
 روشن دن کی اچھائیاں مرجھا کر جھک گئیں، میں
 اور سیاہ رات کے کارندے اپنے شکار پر لپکتے کے لیے تیار ہو رہے ہیں
 تم میرے الفاظ سے حیران مت ہو، لیکن کچھ دیر ٹھہر جاؤ
 برائی جب ایک دفعہ شروع ہو جائے تو دوسری برائیاں کی مدد سے پختہ ہو جاتی ہے۔
 پس تم اب میرے ساتھ رہو

میرے ہاں اقتباس میں میکیتھ اپنے جسم کی کیفیت ظاہر کرتا ہے۔ یہ کیفیت پہلے بھی کئی جگہ ذراے میں مختلف الفاظ میں بیان ہو چکی ہے۔ مثلاً اپنی جلد کے متعلق وہ پہلے بھی کہہ چکا ہے کہ 'میرے انگوٹھوں میں کھجلی مہرہ ہے۔ ضرور کوئی بلا نازل ہونے والی ہے۔ اسی طرح وہ بیرونی دنیا سے دور اپنے نفس میں پیوست ہو جانے کی حالت پہلے بیان کرتا ہے، میں ایک بوڑھے ہوس پرست

انسان کی طرح ہوں جس کا تمام جسم شہنشاہ ہے، مگر دل میں آگ لگی ہے وغیرہ۔ میکجھ کا تمام اذیت رسیدہ جسم روشن ہو کر آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔ خود اُس کے لیے یہ لفظی مہینز اپنے خوابیدہ جذبات کو پھر سے ابھارنے کا ذریعہ ہے۔ اب وہ قتل کے لیے بالکل تیار نظر آتا ہے۔

ان جملوں سے، جو ڈرامے سے نکال کر میں نے اس اقتباس کے ساتھ درج کیے ہیں، میرا مطلب یہ بتانا ہے کہ شیکسپیر کے ڈرامے کا کوئی بھی ایک حصہ دوسرے حصوں سے تقویت حاصل کرتا ہے اور اس طرح قاری کو پورے معانی سمجھنے میں آسانی ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ کہاں تک 'توضیحی' ہے؟ آپ دیکھیں گے کہ صوتی اثرات کس طرح ڈرامے کے کسی دوسرے حصے کی یاد دلاتے۔ اور ماحول پیدا کرتے ہیں لفظ چڑی جتنا چڑیوں کی چو کڑی کی یاد دلاتا ہے۔ ان کے مکر وہ شور بے اور سوکھتے ہوئے خون کو آنکھوں کے سامنے لاتا ہے۔ یہ تمام باتیں شاید معانی کے مضافات سمجھنے میں مدد ہوں، مگر سوال یہ ہے کہ دو قاریوں کے لیے یہ صوتی تاثرات کس طرح یکساں ہو سکتے ہیں۔ ظاہر ہے دونوں کی تفسیر مختلف ہوگی۔ یہاں یہ بتادینا ضروری ہے کہ پہاڑی کوئے منحوس کی نشانی ہیں۔

خطرے کی نشانیاں، جن کے رشتے جانے پہچانے ہیں

پہاڑی کوؤں اور دوسرے منحوس پرندوں کی مدد سے، ظاہر کر دیتی ہیں روپوش قائل کو میکجھ نے جہاں تک کرکڑی سے باہر دیکھا کیونکہ ہانگو (Banquo) کا قتل شام کے فوراً بعد ہونا تھا۔ وہ یہ معلوم کرنا چاہتا تھا کہ وقت قریب ہے یا نہیں۔ ڈرامائی لمحہ ایسے دقتوں سے اور زیادہ پر اثر ہو جاتا ہے۔ خاص طور پر اگر باہر کی نفسا جذبات کی ترجمانی کرے، یعنی وہ ترکیب استعمال کی جائے جسے جذباتی مغالطہ کہتے ہیں۔ آئیے اب اس ترکیب کے دوسرے نمونہ معنوں کا مطالعہ کریں۔ اپنے نشیمن اور ہم نسلوں کی طرف اڑتا ہوا کو کسی حد تک میکجھ کا قاتلانہ روپ دھار لیتا ہے۔ اب وہ ایسے لگتا ہے جیسے ایک قتل دوسرے کوؤں کو مارنے کی غرض سے جارہا ہے۔ یہ خیال آئندہ سطور میں پختہ ہو جاتا ہے۔ یہ تشریح نہیں کی گئی کہ کو اُسیاہ رات کا مکروہ کارندہ ہے یا روشن دن کی اچھائیوں میں سے ہے، سیاہ تو وہ بہر حال ہے۔ یہ کہا گیا ہے کہ 'روشنی کی چڑی جم گئی'، انسان انسان کے خون کا پیاسا ہو گیا۔ کو اپنے ہم نسل کوؤں کو مارنے جارہا ہے۔ اس گھڑی کوئے کی منحوس آواز اور تیز چلتے پرماحول کو اور زیادہ ہولناک بنا رہے ہیں۔ خصوصاً لفظ 'پہاڑی کوؤ' کا اور لفظ 'کوؤ' کے استخراج سے یہ منظر پورا ہوتا ہے۔

پہاڑی کوئے عموماً غولوں میں رہتے ہیں اور بڑی خور ہیں۔ دوسری قسم کا کوا یا تو بعض اوقات پہاڑی ہی کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے یا اس سے مراد اکیلا رہنے والا مردار خور کوا ہے۔ میکبھ کے کھڑکی سے باہر جھانک کر دیکھنے سے یہ مراد ہے کہ وہ اپنے آپ کو قاتل کی حیثیت میں دیکھنا چاہتا ہے۔ باہر صرف ایک اڑتا ہوا کوا ہی اُسے ایسی مثال فراہم کر سکتا ہے، جس طرح کوا دن ختم ہونے کے بعد گھر کی طرف روانہ ہے اسی طرح میکبھ کے رسوخ و غلبے کا دن بھی ختم ہو رہا ہے، جس طرح یہ کوا پہاڑی کوؤں سے مختلف ہے اسی طرح میکبھ دوسرے انسانوں سے بحیثیت ایک بادشاہ مختلف ہے، لیکن وہ اس دوسری نوع کے خلاف قاطعانہ وار کرنے سے گریز کرتا ہے اور نتیجہ کے طور پر پریشان ہے۔ وہ اس نوع کے ساتھ مل جاتا لیکن چلی سکون کی خاطر اسے ہانکو کا قتل کرنا پڑا۔ (یہاں پر اس قسم کی باریکیاں نکال کر شاید میں حماقت کر رہا ہوں۔ بے شک یہ سطور کوؤں کی اقسام کا فرق جانے بغیر بھی اتنی ہی شاعرانہ ہیں، لیکن میں نے یہ تشریح صرف اس لیے کی ہے کہ میرے خیال میں یہاں ماحول کا عنصر بدیہہ اہم پایا جاتا ہے۔)

ماحول میں دلچسپی انیسویں صدی کے شاعروں میں بالخصوص زیادہ تھی۔ وہ خالصتاً ایک سائنسی دور میں رہتے تھے۔ ایسا دور جس میں شعر کہنا نامناسب خیال کیا جاتا تھا اور پھر شاعری ان اصولوں پر کاربند نہ تھی جو اس دور کے سائنسدانوں نے زندگی کی دوڑ میں کامیاب ہونے کے لیے مرتب کیے تھے۔ تاہم عوام کا بہت بڑا حصہ شاعری کا خواہاں تھا، محض اس لیے کہ وہ مادہ پرست ماحول کی مصروفیتوں سے فرار حاصل کر سکیں۔ یہ فرار وہ بچپن اور اس کی یادوں کے ذریعے حاصل کرتے تھے۔ اس خواہش نے شاعری کو جنم دیا اور شاعر ارد گرد کے ماحول سے کسی نہ کسی طرح متاثر ہو کر بچپن کی یادوں پر منحصر شعر کہنے لگے۔ ہیرلڈ نکلسن نے لکھا ہے کہ سون برن کے اشعار میں بچپن کے مطالعے اور تجربے سے بے پناہ محبت ظاہر ہوتی ہے۔ ڈیٹنی سن کی زندگی کا اہم ترین لمحہ وہ تھا جب وہ ایک بچے کی حیثیت سے ایک جنگل میں جو مڑ کے قریب کھڑا سرد ہوا کے طوفانی چھیڑے کھا رہا تھا۔ در ذرا دور تھا کہ تجربہ تو صرف ایک ہی کیفیت پر مشتمل ہے اور وہ یہ ہے کہ وہ ایک بچے کی حیثیت سے آس پاس کے پہاڑوں کو ٹوٹم یا اپنے باپ کا نفسیاتی متبادل بنا لیتا، اس کیفیت میں وہ آخر تک ٹھہریں لکھتا رہا اور بائرن تو ہمیشہ اپنی بہن سے جنسی تعلقات کی نفسیاتی الجھن ہی میں مغلوب رہا۔ یہ الجھن جو بچپن میں شروع ہوئی بالآخر اس وقت ختم ہوئی جب وہ آخری ایام میں ڈان جوان کے آخری کیٹو لکھ رہا تھا۔ کیٹس میں جو موت اور ماں کی

خواہش پائی جاتی ہے اس پر سب نقاد متفق ہیں۔ شیلے کے ہاں شعری دنیا اور حقیقی دنیا میں کوئی فرق نہیں تھا اور نہ ہی اس کی کوششوں سے ان دونوں میں کوئی بہتری وقع پذیر ہوئی۔ جہاں تک براؤننگ اور میرڈتھ کا تعلق ہے، وہ شعری دنیا کو حقیقی دنیا سے الگ تو نہیں کرتے تھے، البتہ میرے خیال میں وہ دونوں اعلیٰ ناول نویس تھے جن میں شعری جذبہ نام کو نہ تھا۔ تاہم ضرور ہے کہ کورج شعر کہتے وقت پتھکوڑے کی بجائے ایم کی مدد لیتا تھا۔ انیسویں صدی کے ان تمام شعرا میں یہ خواہش پائے جاتے ہیں: ایک پر جوش انہماک جو مصنوعی ہے، ایک قسم کی گرجوٹی اور تپاک جس کا سبب مفقود ہے، ایک فتح اور تسکین جو حقیقی نہیں، اور ایک خوابوں کی بستی جنہیں یہ مضبوطی کے ساتھ سینوں سے لگائے ہوئے تھے۔

اس دور میں بھی ایک دوسرے کے طفلانہ پن پر نگاہ رکھی جاتی تھی، جو ان لوگوں کے ذہنوں پر ہمیشہ چھایا رہا۔ میکالے اپنے کسی مضمون میں شکایت کرتا ہے کہ اگر کسی کی عقل یا شرافت میں عیب نہ پایا جائے تو اس کے زمانہ میں ایسے شخص کو طفلانہ پن کا الزام ضرور دیا جاتا۔ اب ایسی بات کبھی اٹھارویں صدی میں سننے میں نہیں آئی تھی۔ اُچھائے رومانیت سے قبل ایک دوسرے کی نشوونما پر اس قدر توجہ کبھی نہ دی گئی کہ کوئی اس طرح عمومی پریشانی کا نشانہ بن جائے۔ بے شک یہ تمام نظریے، جو میں پیش کر رہا ہوں، بہت زیادہ سادہ ہیں۔ امنگوں کی تخیلاتی تسکین اور اپنی اندرونی کیفیتوں کو بیرونی حالات سے بچانے کے لیے ایک دفاعی رویہ، یہ دونوں جذبات کسی حد تک شاعری کی تخلیق کے لیے لازمی ہیں اور مجھے یہ دعویٰ کرنے کی کوئی خواہش نہیں کہ رومانوی احیا کے شعرا بلند پایہ شاعر نہ تھے۔ لیکن میرے خیال میں یہ تسلیم کیا جائے گا کہ یہ لوگ زبان کا ایسا استعمال کر رہے تھے جو ان کے پیش روؤں سے بہت مختلف تھا۔ ذرا خیال کیجیے کیا ٹیکسپیئر یا پوپ اس قسم کی اندرونی بچپن زدہ (Top Roat) شاعری کر سکتے تھے۔ اس لحاظ سے رومانوی احیا کے شعرا کا مطالعہ نفسیاتی زیادہ اور نحوی کم ہونا چاہیے۔ اسی طرح ان کا ابہام میرے زیر مطالعہ ابہام سے مختلف ہوگا، اور معافی میں رد و بدل عام ہونے کی بجائے ایک خاص قسم کی ذہنی کیفیت کا نتیجہ ہوگا۔

یہ تمہید مشکل اور مہیب ہونے کی حد تک طویل ہو گئی ہے۔ میں اب ابہام کی پہلی صورت کی چند مثالیں دوں گا۔ میں نے بہت سے حیرانگراں دفاع کے طور پر لکھ دیے ہیں تاکہ بعض حضرات مطالعے کے دوران یہ نہ کہنا شروع کر دیں کہ دینی تجزیہ بے سود اور غیر مہذب ہے، لہذا

نقاد کو، حول کی جانب زیادہ توجہ دینی چاہیے۔ تاہم میرا جواب یہ ہے کہ اگر بعض اوقات جزئیہ ماحول پر محیط نہیں ہو سکتا تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ ماحول بذات خود قابل قدر ہے۔

میں یہ پہلے بتا چکا ہوں کئی تشبیہات ایسی بھی ہوتی ہیں جن میں دو اشیا جذبات کو کسی باہمی تعلق کے بغیر مثال کے طرز پر پیش کیا جاتا ہے۔ اسی طرح تضاد کو ظاہر کرنے کے لیے دو اشیا یا جذبات کی ضد آرائشی طور پر استعمال ہوتی ہے حالانکہ یہ تضاد درحقیقت موجود نہیں ہوتا۔ اس کی مثال مندرجہ ذیل سطور میں ہے۔ یہ سطور پیکاک کے 'جنگلی ترانے' سے لی گئی ہیں۔

ہم نے اس حیران کن جدوجہد میں اتنا خون بہایا کہ تیرنے کے لیے کافی تھا بہت سے بچوں کو قیم بنایا عورتوں کو بیوہ بنایا عقاب اور کوؤں کے پیٹ ہم نے دشمنوں کی لاشوں سے بھرے مرنے والوں میں بہادر بھی تھے اور بزدل بھی، نیزہ پھینکنے والے بھی اور تیر انداز بھی۔

غور طلب بات یہ ہے کہ جہاں عقاب اور کوؤ، بہادر اور بزدل متضاد الفاظ ہیں، آخری سطر کے نیزہ باز اور تیر انداز متضاد نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا جیسے شاعر نے یہاں پہنچ کر سوچنا ترک کر دیا ہے اور یک شعری ہنگاموڑا بنا کر مزے سے اس میں دراز ہو کر جھول رہا ہے اس کے اشعار اس بات کی غیبت کرتے ہیں کہ وہ اپنے تخیل کو شعری شکل دینا چاہتا ہے جس پر اسے کوئی قدرتی عبور نہیں۔ وہ صرف ایک کالہ سی مسکراہٹ کے ساتھ اپنے کہے ہوئے پر خوش ہو رہا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس کی دلچسپی آہستہ آہستہ مضمم پڑتی جا رہی ہے۔ بہادر اور بزدل، اور عقاب اور کوؤ کے تضاد میں ضرور کچھ تخیل ظاہر ہوتا ہے، یعنی بہادر اور بزدل کی موت کی مساوات وغیرہ کسی قدر موثر ہے لیکن اس کے بعد شاعر یہ کہتا محسوس ہوتا ہے کہ تضاد تو بس خاص موقعوں پر ہی بیان کیا جاتا ہے، قدرت کا ان تضادوں سے کوئی تعلق نہیں، لہذا اب میں صرف پیشہ ورانہ امتزاج کو ہی اہم سمجھوں گا۔ اس طریق سے شاعر آخری سطر میں محض نیزہ باز اور تیر انداز میں ہی امتزاج کرتا ہے، اور تضاد کے اس فقدان کی وجہ سے تمام مرنے والے بس لاشوں کا ایک ڈھیر بن کر رہ جاتے ہیں۔

اب تیرے کسی کام کی کبھی لوگ تیری عزت کرتے تھے اور تجھ سے محبت کرتے تھے۔
کہ تو فلاں کی رشتہ دار اور فلاں کی بیٹی تھی اب تو ایک مشت خاک ہو کر رہ گئی ہے اور اسی حالت میں رہے گی تمام مفرور لوگوں کا یہی انجام ہے۔ (پوپ۔ 'بد قسمت خاتون')
ان سطور میں ایک مرتبہ پھر غیر صحیح تضاد کی مدد سے ابہام لایا گیا ہے۔ دوسری سطر میں

رشتہ دار اور باپ کے درمیان ضد ظاہر کی گئی ہے جو صاف طور پر غلط ہے اور ابہام پیدا کرتی ہے۔ یا پھر تضاد اس طرح ظاہر کیا جاسکتا ہے کہ لڑکی کا ایک رشتہ دار بڑا آدمی تھا، لیکن اس کا باپ مفقود تھا۔ اور آخری سطر میں لڑکی کا تضاد مغرور لوگوں سے ہو سکتا ہے۔ اس کے برعکس وہ مغرور لوگوں میں سے بھی ہو سکتی ہے، اور اس لحاظ سے اُس کی موت تمام مغرور لوگوں کی موت کے مترادف ہے۔ ان تمام ممکنات سے پیدا ہونے والا ابہام پوپ کی نظم کے ’گو تھک‘ ماحول کا حصہ ہے، مثلاً لڑکی اعلیٰ نسب کی تھی لیکن کسی پر اسرار بات کی وجہ سے یہ نسب داغ دار ہو چکا تھا۔ ’چاہے آپ کو یقین نہ آئے لیکن اس کا نسب اعلیٰ تھا۔ اس کا نسب اعلیٰ تو بے شک تھا، مگر اتنا اعلیٰ نہیں جتنا کہ میں کئی اور خاندانوں کو دیکھ چکا ہوں، وغیرہ۔ یہاں غیر صحیح تضاد شاعر کا نقطہ نظر اور میلان طبع بھی ظاہر کرنے کے کام آتا ہے، یعنی یہ تمام رشتے ٹاٹے اس بد قسمت عورت کی ذاتی صفات سے قطعی لا تعلق ہیں۔ تمام لوگوں کے رشتہ دار اور والدین ہوتے ہیں، اس ضمن میں بڑے لوگوں کا غرور مجھے ناپسند ہے، اس پر میرے قاری کو فخر نہیں کرنا چاہیے کہ وہ تو بڑے لوگوں میں سے نہیں ہے۔ بہت سے لوگ میں یہ بات اس لیے مقبول ہوگی کہ اس میں زندگی کے بہت سے متضاد پہلو نظر آتے ہیں، مگر مجھ جیسے آزاد مرد کے لیے ان تضاد پہلوؤں کی کوئی اہمیت نہیں۔ غیر صحیح تضاد کی ان ترکیبوں میں یہ بات اہم ہے کہ یہ قاری کو اپنے ہی مبہم تخیل سے اختراع کرنے پر مجبور کرتی ہے، اور اس کے بعد یہ اختراعیں تحت اشعار کا حصہ بن جاتی ہیں۔

ایسی مثالوں کے علاوہ جن میں دو مماثل چیزوں کا کوئی حقیقی رشتہ نظر نہ آتا ہو، ایسے تو صلی الفاظ بھی ہوتے ہیں جو اسموں کے درمیان بظاہر ایک مماثلت قائم کرتے ہیں، مگر درحقیقت وہ اس رشتے کا کوئی سراغ نہیں دیتے۔ چونکہ تمام تو صلی الفاظ کم و بیش مماثل ہوتے ہیں، اس لیے یہ ابہام کافی عام ہے۔ انیسویں صدی کی مرصع نگاری اور متناقض جملوں کا استعمال اسی وجہ سے تھا، یعنی ایک اسم کو دو متضاد یا متناقض تو صلی الفاظ میں جکڑ دینا اور مفہوم قاری کی عرق ریز یوں پر چھوڑ دینا۔ ایسے ابہام کی بہت سی مثالیں ہیں، مگر وہ غیر ضروری سمجھی جاتی ہیں اور عام طور پر ان کا حوالہ نہیں دیا جاتا۔ میں یہاں پر آخر و دلی کے چینی نھلوں کے ترجمے سے کچھ مثال کے طور پر لوں گا تاکہ یہ واضح کر سکوں کہ ابہام کی اس ترکیب میں کتنے گہرے معانی مضمر ہیں۔

ماہ و سال کس سرعت سے گزر جاتے ہیں، ان کو واپس بلایا نہیں جاسکتا اور صبح بہار کا یہ سکوت کس قدر سنجیدہ ہے۔

انسانی ذہن میں وقت کو ناپنے کے دو پیمانے ہوتے ہیں۔ بڑا پیمانہ وہ ہے جو تمام انسانی زندگی کو ایک اکائی کی صورت میں پرکھتا ہے، اور ہمیں ترغیب دیتا ہے کہ چونکہ زندگی کے ارتقاء و ترقی میں انسان بے بس ہے، لہذا اسے قانع ہونا چاہیے اور بلا حجت اسے تسلیم کرنا چاہیے۔ دوسرا چھوٹا پیمانہ وہ ہے جو لمحہ احساس کو پرکھتا ہے۔ اس سے ہم آس پاس کی فضا، انسانی ارادوں کے رنگ، ڈھنگ، ذوق کی لطافت اور ایک دوسرے کی شخصیت وغیرہ کی واقفیت حاصل کرتے ہیں۔ یہ دونوں پیمانے ایک دوسرے سے اتنے مختلف ہیں کہ یہ دو مختلف بعدوں کی سی اہمیت رکھتے ہیں۔ وہ ایک دوسرے سے اس لیے نہیں مل سکتے کہ وہ ایک دوسرے کے علاقوں کی پرکھ بہت چھوٹا یا بہت بڑا ہونے کی وجہ سے نہیں کر سکتے۔ مثال کے طور پر اگر ایک کی اکائی ایک صدی ہے تو دوسرے کی ایک سیکنڈ کا چوتھا حصہ۔ ان کا باہمی تناسب دس اکائی کا دسواں حصہ ہے، اور ان کی اوسط ایک یوم اور اگر چھوٹے پیمانے کو پانچ منٹ مان لیا جائے تو چھوٹے اور بڑے پیمانوں کی اوسط ایک پورا موسم گرما ٹھہرے گی۔ جو سکون اور خود اعتمادی بڑے پیمانے کے علاقے میں ہے چھوٹے پیمانے میں گزران وقت کی سرعت میں بدل جاتے ہیں اور ان کی جگہ بے یقینی اور موت کا ڈر لے لیتا ہے۔ چھوٹے بعد میں زندگی کی مشکلات اور گرائیاں اور بے انداز پہلو سامنے آتے ہیں، ساتھ ہی فضا کی بے کرائی، یک متضاد قدر، بھی موجود رہتی ہے اور پھر خود شناسی کے وہ غیر معمولی لمحات جو وقت کی زد سے باہر ہیں چھوٹے بعد میں بھی محسوس ہوتے ہیں اور اطمینان کا احساس دلاتے ہیں، حتیٰ کہ موت کا احساس دور ہو جاتا ہے۔

مندرجہ بالا مثال میں وقت کے یہ دونوں پیمانے یا بعد کے دو اشعار میں اس طرح سے در آئے ہیں کہ انھیں ایک معنوی اکائی سمجھا جاتا ہے، یعنی 'سکوت' اور 'متضاد الفاظ دو بعدوں کی نشاندہی کرتے ہیں ہم آسانی کی بے کرائی کا مقابلہ خود شناسی سے کرتے ہیں۔ انسانی زندگی کے اختصار کا احساس صبح کا وقت اور موسم بہار کی رنگینی لاتا ہے اور یہ احساس بھی کہ سرما سے پہلے پورا موسم گرما موجود ہے اور ہنگام شب سے قبل دن کو گزرنا ہے میں 'سرعت' اور 'سکوت' کے الفاظ کو اس لیے مبہم قرار دیتا ہوں کہ یہ دو مختلف زمانی بعدوں سے تعلق رکھنے کے باوجود قاری کو دونوں بعدوں کا یکدم احساس دلاتے ہیں۔ یہ دونوں تو صلی الفاظ ایک دوسرے کے زمانی محاسن جذب کر لیتے ہیں۔ زندگی کی پوری اکائی میں جو سال عموماً بڑے بعد کے علاقے میں آتے ہیں یہاں سرعت اختیار کر گئے ہیں۔ اور صبح کا وقت جس پر 'سکوت' کا لفظ لگایا گیا ہے بے کرائی

ہو گیا ہے۔ ایک لمحہ پھیل کر الہامی اور لائق بن گیا ہے۔

چھٹی زبان کے ان اشعار میں نہ قافیہ ہے، نہ وزن اور نہ ہی کوئی ایسی ترکیب موجود ہے جس سے شعری ضابطے ظاہر ہو سکتے ہیں۔ یہ صرف اپنے اختیار اور اثر کی وجہ سے اشعار بن گئے ہیں۔ دو جملے اس طرح کہے گئے ہیں جیسے ان کا آپس میں کوئی تعلق ہو۔ قاری خود ہی اس رشتے کو متعین کرے گا۔ ان دو سطور میں بیان کیے گئے حقائق کی وجہ قاری خود اختراع کرے گا اور ان وجود کو اپنے ذہن میں ترتیب دے گا۔ یہ عمل شاعری کی اولین شرائط میں سے ہے۔

ایسے استعاروں میں جن کا تعلق بیک وقت متعدد معانی اور نقطہ ہائے نگہ کے ساتھ ہو ایسے دوسرے استعارے بھی شامل کیے جاسکتے ہیں جنہیں ہم استعارے کے معانی میں سمجھنے کے علاوہ ثانوی معنوں کے طور پر سمجھتے ہیں۔ تمام زبانوں میں مردہ استعارے ضرور پائے جاتے ہیں، انگریزی زبان میں یہ زیادہ ملتے ہیں، خصوصاً خوابیدہ معانی ذہن کے پس منظر میں چھوڑ جاتے ہیں۔ اسکولوں میں ایسے مرکب استعاروں کا استعمال اس لیے ممنوع ہے کہ ان میں یہ خوابیدہ عناصر موجود ہوتے ہیں اور یہ ابہام کا موجب ہوتے ہیں۔ ایک مرکب استعارے کا استعمال ایک عام استعارے یا لفظ کے استعمال سے اس لیے زیادہ دشوار ہوتا ہے کہ شاعر اپنے قاری کو اس بات کا یقین دلانے سے قاصر ہے کہ اسے یہ خوابیدہ معانی معلوم ہیں اور وہ محض ایک انٹری نہیں ہے۔

جب کوئی لفظ کسی شدت احساس کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے، یعنی عام کیفیت کو خاص کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے تو قاری کے ذہن میں خیال ابھرتا ہے کہ گھسنے والے نے ایسا کیوں کیا۔ جب بہت سے ایسے الفاظ مستعمل ہوں تو ان کی توضیح مختلف طریقوں سے ہو سکتی ہے۔ ہماری ہستی عین دیوتا کے دم سے ہے، اس کی وجہ سے ہے ہمارا سانس، ہمارا رہنا سہنا، ہماری حرکات، ہمارا سب کچھ... لیکن جب اس کے ماتھے پر مل آ جاتا ہے تو بھیڑیں، آہ سب کھلا جاتے ہیں گڈر بے اور گھاس (بن جاسن: چین کی ساگر)

اوپر کے اشعار میں آنے والا لفظ 'آہ' ہمیں بتاتا ہے کہ ہم کس شخصیت کو زیادہ اہم سمجھیں۔ قرب کے لحاظ سے بھیڑ، قافیے کے لحاظ سے گھاس اور انسانی جذبے اور ہمدردی کے واسطے سے گڈر یا اہم شخصیتیں ہیں۔ یہ حوالے اس طریقے سے مرتب ہوئے ہیں کہ نظم کا تناسب بن گیا ہے۔ انجیل میں گھاس انسانی زندگی کی علامت کے طور پر استعمال ہوئی ہے (صبح کے

وقت یہ سبز ہوتی ہے اور اگنی ہے۔ شام کو اسے کاٹ لیا جاتا ہے اور یہ سوکھ کر مر جھاتی ہے۔ اس حوالے سے نظمیں بنجیدگی اور نمایاں ہو جاتی ہے۔ اگر عین کا استعمال (جو دراصل بادشاہ وقت بجز اول کے لیے ہے) خدائی کتاب کے حوالے کی روشنی میں ہوا ہے تو یہ لہایت بے ادب استعمال ہے۔ ان اشعار میں حسن، دسوزی اور آہنگ کی جو مٹھاس ہے وہ اس کی صوتی نزاکت کے سبب پیدا ہوئی ہے، اور جو دشواری شاعر کو جملہ جذبات کے ادا کرنے میں پیش آئی ہے وہ بذات خود ان محاسن کو دو چند کر دیتی ہے۔

یہ آخری بات اسی لیے اہم ہے کہ اس سے پتہ چلتا ہے کہ کون سی ترکیب نظم کی ہیں اور کون سی نثر کی، اور نظم کس وجہ سے نثر سے مختلف ہے۔ نظم کا وزن اس کے معانی کو جکڑ کر محدود کر دیتا ہے۔ احساس کی شدت کو زیادہ کرتا ہے اور موسیقی کے فقدان میں بھی نظم کو کامیاب بنا دیتا ہے۔ بعض شاعری جن کا جذباتی رابطہ معصر بول چال والی عام زبان سے نہیں ہوتا وہ اپنی نظموں میں ایک قسم کی سطحیت اور خیالی تانے بانے کی کمزوری چھوڑ جاتے ہیں، جیسا کہ ولیم مورس کی شاعری میں محسوس ہوتا ہے اور اس لیے ہی جملے کے درمیان واحد لفظ کو ترجمے حروف (Italics) کے ذریعے پر زور بنانا اس قدر غیر مہذب معلوم دیتا ہے (یہ بھی عہد و کشور یہ کے لکھنے والوں کی بری عادت تھی)۔ ایک اچھا بھلا ہوا جملہ اس طرح سے ہوتا ہے کہ کوئی بھی لفظ ترجمے حروف کے بغیر پر زور بن سکتا ہے، اور مجموعی تاثرات بھی ایسے جملے میں پہلے ہی سے متعین ہوتے ہیں نظم اور نثر دونوں ہی میں لکھنے والوں نے عام بول چال کی زبان کو نظر انداز نہیں کیا، لہذا ان کی تاثرات میں بہت سی معنوی ممکنات پائی جاتی ہیں جو قدر کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہیں۔

میں نے ایسے فقرات کے مضمرات پر بھی غور کیا ہے جن کے معانی کو سمجھنے کی یہ شرط ہے کہ قاری اپنے ذہن میں بہت سے ایسے مفروضات محفوظ رکھے جن کی طرف جملے میں اشارات پائے جاتے ہیں۔ اس کی نہایت عام مثال یہ دی جاتی ہے کہ کیا آپ نے اپنی بیوی کو بیٹنا چھوڑ دیا ہے؟ اس جملے میں یہ اطلاع بغیر بیان کے پائی جاتی ہے کہ آپ کو بیوی کو پیٹنے کی عادت ہے۔ اس کے برعکس بعض معانی قطعاً بے تعلق ہوتے ہیں اور انھیں ذہن میں رکھنا جملے کے مضمون کو سمجھ کر دیتا ہے۔ اس قسم کے معانی یا مضمرات میں مثبت اور منفی مضمرات یکساں موجود ہوتے ہیں، اور یہ جانتا محال ہے کہ کون سا صحیح ہے اور کون سا غلط۔ منفی معانی کو ڈھونڈتے ہوئے یہ دیکھنا ہوگا کہ جملے میں کون سے حوالے ایسے ہیں جو مطلوبہ معنوں پر منطبق نہیں ہوتے اور الفاظ

کے متنی اشارات کس حد تک قابل توجہ ہیں۔ اس وجہ سے اُن ذاتی خطوط کی اہمیت جو کہ ہم لاپرواہی میں لکھتے ہیں بڑھ جاتی ہے۔ جس قدر لاپرواہی زیادہ ہوگی اتنی ہی معنوی کمیتیں اور مضمرات پھیل کر زیادہ ہو جائیں گی، اور جس حد تک وہ تمام بکھرے ہوئے جذبات، جن کو آپ ادا کرنا چاہتے ہیں، اس ترکیب سے ملحق ہو جائیں گے اتنی ہی یہ ترکیب جامع اور منطبق ہوگی۔ اسی طرح گفتگو کے انداز میں یہ مضمرات اور معنوی پہلو اور بھی وسیع ہو جاتے ہیں۔ گفتگو کا انداز ایسے ہوتا ہے جیسے آنکھوں کے گرد عضلات کا عمل۔ یہ عضلات بہت سی ہارکیوں کو ادا کرتے ہیں حالانکہ ان کا عمومی عمل صرف یہ ہے کہ جب خون کی گردش آنکھوں کی جانب زیادہ ہو تو اس کو روکیں اور یوں آنکھوں کی نسلوں کو محفوظ کریں۔ جس طرح گفتگو میں لفظی ترکیبوں کا استعمال محدود ہے اسی طرح آنکھوں کے عضلات کی حرکات محدود ہیں چنانچہ تھوڑی ترکیبوں اور حرکات سے بہت سے جذبات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ اس وجہ سے معنوی سمتوں اور مضمرات میں بے پناہ اضافہ ہو جاتا ہے۔ ابہام کی اس قسم کا استعمال باسانی ہوتا ہے اور لکھنے والے اس سے خوب استفادہ کرتے ہیں۔ ادب میں اس قسم کے لاپرواہ انداز کا رواج ہے اور اس کے نقصانات اور فوائد ایک ہی قسم کے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ کسی لکھنے والے کے طرزِ تحریر یا اسلوب کی خالی کرنا ناممکن ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فقرات میں معنوی مضمرات کو بہت بڑا ذخیرہ ہوتا ہے جس کے کل قرینے اور تراکیب سے قاری کو آشنا کر دانا مقصود ہوتا ہے۔ یوں تو لکھنے والے کا انداز اس لحاظ سے مختلف ہوتا ہے کہ وہ کس اسلوب سے یہ فرض سمجھاتا ہے۔ اس ضمن میں ایک اور اہم بات ابھرتی ہے جو اسلوب بیان کی دیانت داری اور سچائی ہے۔ نظم پر جرح جائز ہے، اور نظم حب ہی کا مہاب ہوتی ہے جب جرح کے بعد قاری اپنے ذہنی ماحول میں شاعر کے مفروضات کو مقبول جان کر قبول کر لے۔ اس کے علاوہ نظم کے مفروضات میں کوئی متضاد یا متناقض باتیں نہ ہوں جن کو قاری فضول سمجھ کر رو کر دے۔ نظم میں ابہام ایک تو اس وجہ سے زیادہ ہوتا ہے قاری کو نظم میں ابہام پہچاننے کی عادت ہوتی ہے، دوسرے اس کی وجہ وزن اور قافیہ ہیں۔ ان کا تعلق سیدھے سادھے غیر ذلیلیدہ طرزِ بیان سے بہت دور کا ہے، اور یہ شاعر کو روزمرہ بول چال کے قرینوں سے ہٹنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ پس اشعار میں ان تمام قرینوں کے مضمرات پائے جائیں گے جن سے کہ شاعر نے فرار کیا۔ لیکن آہنگ ایک اسی قدر ہے جو بذاتِ خود ایک بہت پر اثر ہتھیار ہے۔ اس لیے میں اس کا معاونہ الگ ہی کروں گا۔ میں نے جو متنی مضمرات کی بحث چھیڑی تھی اس کا مقصد یہ تھا کہ

آہنگ کے مسئلے پر طریقین سے روشنی ڈالی جائے۔

میں آہنگ کا اثر اور نظم میں اس طرح موازنہ کر سکتا ہوں کہ ایک میں یہ قدرتا اور دوسری میں مومما ہوتا ہے۔ آہنگ کا برا اور راست اثر کچھ جسمانی قسم کا ہے۔ خصوصاً اگر آہنگ کی تھاپ انسانی نبض سے زیادہ تیز ہو تو ایک قسم کے جوش کا احساس ہوتا ہے جو بہر حال قابل ضبط ہوتا ہے لیکن کسی خاص جذب کا حامل نہیں ہوتا۔ اگر تھاپ نبض کے عین ہم رفتار ہو تو سادہ اور پر خلوص قسم کے جذبات کو ابھارتی ہے۔ اس کی رفتار نبض کی رفتار سے کم ہونے کی صورت میں چنارے کی گھنٹی کی مانند ایک بے پناہ اداسی کا احساس نمایاں کرتی ہے جس پر قابو پانا ناممکن ہے۔ بعض اوقات آہنگ معانی کے ساتھ مکمل طور پر مربوط ہوتا ہے اس لیے اس کے پڑھنے سے معانی ظاہر ہو جاتے ہیں۔ لیکن عام طور پر معانی ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ جملے کو پڑھنے میں کون سا آہنگ اختیار کرنا ہے۔ مگر آہنگ گھنٹی بننے کی طرح واحد اکائیوں میں نہیں ہوتا بلکہ اس کے چھوٹے بڑے حصے ہوتے ہیں، حقیقتاً ہمیں آہنگ کی بجائے آہنگیں کہنا چاہیے۔ ایک فٹ (جو دو ارکان گنگی سے بنتا ہے)، ایک جملے کا کٹا، ایک مصرعہ، ایک جملہ، ایک بندہ، ایک کیمو یا عنوان، یہ تمام آہنگ کے حصے یا اکائیاں ہیں۔ ایک مکمل پڑا آہنگ مصرعہ ایک بحر پورا بھن ہے جو صرف معانی کے سمجھنے کے بعد ہی دور ہوتی ہے۔ ان معانی سے اسی اس مصرعے کی تعبیر بھی ہوگی۔ حاصل بحث یہ ہوا کہ آہنگ مومما تاکید دی ہوتا ہے اور معنوی ممکنات کو محدود کرنے میں محدود معاون۔ یہ از خود معانی ساخت نہیں کرتا۔ گو میرے بعد میں آنے والے ابواب میں شاید ایسا ظاہر ہو کہ میں آہنگ کو نظر انداز کر رہا ہوں۔ میں ہمیشہ اس اصطلاح کو وہی پس منظر میں رکھوں گا اور اس کی مدد سے نحوی ترکیبوں کو سمجھوں گا۔

تاہم کہہ سکتے ہیں کہ آہنگ ابہام کا دشمن ہے، کیونکہ اس کا شعر شاعر کو طویل بیانی کی ترغیب دیتا ہے جب کہ ابہام کی روح اختصار ہے۔ اسی وجہ سے پتھر یا مارلو کے اشعار میں ابہام بے تعلق سا ہوتا ہے۔ ان کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ ایک شعری تاثر کو جتنا بھی ہو سکے طویل کیا جائے تاکہ شعری بحث خوب پھیل جائے۔ لیکن اگر ایک لفظ میں سے لکھنے والے بہت سے معانی کو ایک ساتھ لکھ دیا جائے تو اس لفظ میں کوئی جا بیت باقی نہیں رہے گی۔ جب مارلو اپنے فاتحانہ انداز میں سادگی اور آہنگ کے معرکے قائم کرتا ہے تو دراصل یہ پھیلاؤ ایک ہی جملے کے تمام مضمرات کو علیحدہ علیحدہ بیان کرنے سے وجود میں آتا ہے۔

میا بٹرن جہاں پناہ،

آپ کی خواہش جلد ہی پوری ہوگی۔

آپ فاتحانہ انداز سے پرسی پولیس میں سے گزر رہے گے۔

تیمور لین ہاں تو ہم فاتحانہ انداز سے پرسی پولیس میں سے گزر رہے گے۔

یہ بتاؤ کہ کیا بادشاہ ہونا شجاعت کی بات نہیں نہیں، تم ٹیپس،

اوسو مکا ساں اور تھیری ڈاماں

کیا یہ انتہائی شجاعت کی دلیل نہیں کہ انسانی بادشاہ ہو

اور فاتحانہ انداز سے پرسی پولیس میں سے گزر رہے؟

تیمور لین وہی الفاظ بار بار استعمال کر رہا ہے، کیونکہ ان سے پیدا ہونے والی حیرانی اور خوشی نہ ختم ہونے والی ہے۔ مارلو کے ہاں ہیرو کا تصور اس قدر سادہ اور شدید ہے کہ انتہائی شان و جلال کے اظہار کے باوجود جیلے میں سے جملہ نکلتا ہے جو اس شان و جلال کو دہراتا چلا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ اختتام پر بھی اس جذبے کی ادائیگی میں وہی شدت موجود ہے۔ یہاں پر آہنگ میں رد و بدل اور تنوع کا نہ ہونا اشعار کے مفہوم اور شدت کو متعین کرتا ہے جس سے مارلو کا ہنر ظاہر ہوتا ہے، لیکن جو بات فیکسپیر ایک مصرعے میں ادا کر سکتا تھا وہ یہاں تین جگہوں پر بالترتیب خوشامد حیرانگی اور فتح کے لہجوں میں بیان ہوتی ہے:

اے فاؤسٹس! یہ کتابیں تمہاری ذکاوت اور ہمارا تجربہ

دنیا کی تمام قوموں کو مجبور کر دے گا کہ ہمیں ولی مانیں۔

جس طرح ہندوستانی مور اپنے ہسپانوی آقاؤں کا کہا مانتے ہیں،

اسی طرح ہر عنصر کی رو میں

ہم تینوں کی خدمت کریں گی۔

جب بھی ہماری خوشی ہوگی وہ ہماری حفاظت کریں گی

شیر دل اور جرنی کے سب فروش سپاہیوں کی طرح جو گھوڑوں والے بھالے لیے ہوں گے

یا لپ لینڈ میں بسنے والے دیو ہمارے ساتھ رہیں گے،

کبھی عورتوں اور کبھی کنواری لڑکیوں کے روپ میں

اور اپنی اہم دوز میں حسن کے تیر چھپائے ہوئے ہوں گے

عشق کی ملکہ کی چھاتیوں کی سپیدی سے بھی زیادہ،
وہ دیش کی بندرگاہ سے کشتیوں کے بیڑے کھینچ کر لائیں گے،
اور امریکہ سے وہ طلا کی ہشم

جس سے ہر سال بادشاہ قلب اپنے خزانے بھرتا ہے،
یہ سب کچھ ہوگا اگر فائز شمس کا ارادہ راسخ ہے

اوپر کی تقریر جو والدین کی زہانی ہے مارلو کے ڈرامے ڈاکٹر فائز شمس (Dr. Faustus) میں موجود ہے۔ ویسے تو اس کی آخری سطر باقی کے اشعار میں اسلوب کے لحاظ سے مربوط ہو جاتی ہے لیکن اس میں جو خیال ظاہر کیا گیا ہے اُس کی صحیح جگہ دوسرے اور تیسرے مصرعے کے درمیان ہے۔ یہ جملہ شرطیہ ہے جو شروع میں آنا چاہیے تھا لیکن اس کا استعمال جب کہ بہت سے جملے کے بعد دیگرے اپنے پر زور مفروضات ادا کر لیتے ہیں شاید مست اور بے جان سا ہو جاتا، مگر ایسا نہیں ہے۔ آخری مصرعے کا زور بدستور پہلے مصرعے کے مساوی ہے اور اپنے ارادے کی پختگی میں ہیرد کے کردار کا آئینہ دار ہے۔ والدین کا کردار اسی ترکیب کی روشنی میں سمجھا جاسکتا ہے۔ جہاں اتنا کچھ سطور کے زور دار استعمال کے ذریعہ بیان ہو چکا ہے وہاں جملے کے اندرونی مضمرات کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے۔

اس جگہ میں اس آہنگی ابہام کو زیر بحث لارہا ہوں جس سے کسی قسم کا نوی لفظی ابہام پیدا نہیں ہوتا۔ میں نے ان مثالوں کا استعمال یہاں اس لیے کیا ہے کہ یہ بتا سکوں کہ ان کی تراکیب کس قدر سادہ ہیں اور خصوصاً یہ کہ یہ تراکیب ابہام کی پہلی صورت پیدا کرتی ہیں۔ یہ مثالیں مشہور معروف اشعار ہیں جس سے ان تراکیب کا موثر ہونا ثابت ہوتا ہے۔

ہاں دیکھو آسمان اور زمین کی بنیادوں میں ملامت کی نشانیاں ہیں۔
دل کو پاش پاش کرنے والے تمام خیالات موجود ہیں اور تمام فضول ہیں۔ ہر اس، نفرت،
خوف اور غصہ چاروں طرف نظر آتے ہیں۔

آہ میں کیوں جاگ گیا، میں پھر کب سوؤں گا؟ (ہاؤسمین: آخری نظمیں)
تیسرے مصرعے کے مرکزی آہنگ میں لفظ نفرت پر صوتی تاکید یا زور ٹھہرتا ہے اور اس کے بعد باقی کے تین اسما، ایک گروہ کی صورت میں اکٹھے آتے ہیں۔ دوسری تاکید یا زور لفظ خوف پر ٹھہرتا ہے۔ اس کے بعد خوف اور غصہ مل کر مصرعے میں ایک فٹ (دو تاکیدوں) کا

اضافہ کرتے ہیں، اور ایک اکائی کی صورت میں پہلے آنے والے تین اسماء کو سہارا دیتے ہیں۔ لفظ خرف میں ایک خاص جاذبیت پائی جاتی ہے جس سے اس جذبے کو متانت اور شان ملتی ہے۔ مصرعے کے اس استعمال میں جو گرم جوشی اور ارادہ پایا جاتا ہے اور اس کے پیچھے بے زور، اکڑا ہوا ورسخ شدہ لفظی گروہ ہے جس کے پہلے چار اسماء وود کی جوڑی میں مفہوم پاتے ہیں۔ خرف لغزت سے جاملتا ہے اور اس طرح کمزور اور وحشی بن جاتا ہے۔ اس کے بعد لفظ غصہ ایک غیر جانبدار مگر ضعیف سی شکایت ہے۔ میں نے پسنر کا ذکر کیا ہے جس کے بغیر آہنگ کی کوئی بحث ممکن نہیں۔ اس کے استعمال کردہ آہنگ کے اتار چڑھاؤ کو ظاہر کرنے کے لیے اس کی لمبی لقمہ ملکہ پرستان (Faerie Queen) کے کسی ایک بند کے آہنگی خواص کا معائنہ ضروری ہے۔ پسنر کے فقرات آہنگی تغیرات سے وجود پاتے ہیں نہ کہ فقرات میں چھپے ہوئے معانی سے۔ اس حقیقت کو مد نظر رکھتے ہوئے ہم باسانی الفاظ کے معانی اخذ کر سکتے ہیں۔ ورنہ آہنگ کے معنی شرات کو سمجھنا قدرے دشوار ہے۔ اس طریق سے سے میں قلب سلٹی سے لی گئی ایک طویل مثال کا تجزیہ کروں گا۔

پسنر اپنے قاری کی توجہ اپنے (stanza) کی حرکات پر مبذول کراتا ہے۔ وہ یہ کہ کام مندرجہ ذیل طریقوں سے سرانجام دیتا ہے۔ (1) پرانے کم مستعمل الفاظ اور تراکیب کا استعمال جس کی وجہ سے قاری کسی جلد فیصلے سے دور رہتا ہے (2) ایک ہی قسم کے مصرعوں کا ردائی سے استعمال (3) ایک ہی صوتی قرینے کا استعمال یا سہ حرفی صنعت (4) مفہوم میں ایک مصرعے سے دوسرے تک بہت کم رد و بدل (5) متبادل صفات کا استعمال (6) ایک خیال کے متعدد پہلوؤں پر مصرعوں کی اختراع (7) ایک ہی استanzas کا بار بار استعمال جس میں آخری مصرعے ایک خاص قیام یا ٹھہراؤ کے ساتھ جوابی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ ان ترکیبوں کے علاوہ پسنر کا استanzas جو قافیے کے لفظ سے 'اب اب ب ت ب ت ب ت' کی شکل میں ہے بہت سی اور انی شکلوں میں توڑا جاسکتا ہے اور جن طریقوں سے اس کو توڑا جاسکتا ہے وہ بذات خود ایک بہت بڑے قرینے کا حصہ ہیں۔ مثلاً پہلے چار حصے قوت سماع کو لذت تو بخشتے ہیں مگر حیران نہیں کرتے۔ اب پانچویں مصرعے کے مختلف معنوی رابطوں سے استanzas کی پوری حیثیت بدل جاتی ہے۔ اس مصرعے کو اس طریق سے بھایا جائے کہ وہ پہلے چار مصرعوں کے گرتے ہوئے آہنگوں کو روک دے اور ان کا رابطہ باقی استanzas کے ساتھ قائم کرے، یا پہلے چار مصرعوں کے مفہوم کو مکمل کرنے کے

لیے پانچویں مصرعے کی جگہ ایک پورا شعر استعمال ہو سکتا ہے، اس صورت میں استازہ اب اب ب کے قافیوں سے شروع ہوگا اور ہاتھی انداز میں کثیر البیانی کرتا ہوا آخری مصرعے یعنی اسکندرانی سطر میں جا ملے گا۔ یہ پھر پانچواں مصرعہ پہلے چار مصرعوں کے مفہوم میں اضافہ کر سکتا ہے، جیسے ایک بعد میں آیا ہوا خیال قافیے کو توڑ کر ایک نئے قافیے کا اضافہ کر سکتا ہے۔ اس کے باوجود استازے کے اوزان قائم رہتے ہیں یا کسی اہم مفہوم کی ادائیگی کے لیے پہلے چار مصرعوں کے بعد دوسرے چار مصرعے شروع کیے جاسکتے ہیں، اور اس جگہ جہاں پانچواں مصرعہ تھا آتا تھا اب دوسرے چار مصرعوں کا پہلا جملہ شروع کیا جاسکتا ہے۔ ایسا کرنے سے اب چار مصرعوں کے دو بند یکے بعد دیگرے آگئے۔ یہ دو بند عموماً استدلال میں ایک دوسرے کے متناقض یا یکساں طور پر نامحاذی دو اکائیوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ ان دونوں کا ایک ہی منطقی قرینہ ان کے تضاد کو نمایاں کرتا ہے جو بالآخر آخری مصرعے یعنی طویل اسکندرانی سطر میں مدغم ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات پانچویں مصرعے کی اہمیت اس قدر زیادہ ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے اندر کسی غیر معمولی بیان کو لیے دونوں بندوں کو نظر انداز کرتا ہوا آخری مصرعے کی طرف رواں نظر آتا ہے۔ اس طرح سے پورا استازہ ایک اکائی بن جاتا ہے جس کے پانچویں مصرعے میں جمع قوت کسی معنویت عروج یا انتہا کو ظاہر کرتی ہے اس صورت میں جب پانچواں مصرعہ اوپر اور نیچے آنے والے بندوں میں رابطہ قائم نہ کرتا ہو تو استازہ کی آہنگیں غیر تاکید ہو جائیں گی اور وہ روزمرہ بول چال کی سی خاصیت اختیار کرے گا جس میں گفتگو کا تسلسل نہ جیسی لاپرواہی کے ذریعے قائم رہے گا۔ یہ ہیں پنسر کے استازے کے ممکنات۔ اگر اس کی نظم میں سے کسی طویل اقتباس کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ تراکیب کس طرح نظم کے آہنگ اکبر یا کلی آہنگیں مربوط ہو جاتی ہیں۔ پنسر کا یہ طریقہ ابہام کی بے ساختگیوں کو استعمال میں نہیں لاتا بلکہ آہنگ کے پھیلاؤ کے ساتھ تمام مضمرات کو کھول کر بیان کر دیتا ہے۔

شعروں کی اس اکائی (یعنی پنسر کا استازہ) کی جسامت، تنوع اور تعین ایسی دھندل پیدا کرتے جیسا کہ کسی تند روشنی کے منبع کو زیادہ دیر دیکھنے سے ہوتا ہے۔ اس کے تمام رد و بدل اور تنوعات کو جاننے کے لیے قاری کو اس میں پوری طرح بھو جانا پڑتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ فیصلہ کرنے والے وہ قویٰ جزئیات کو سمٹا کر کلیاتی جائزہ لیتے ہیں مفلوج ہو جاتے ہیں۔ اس وجہ سے جو فکری ابہام کہیں آ بھی جاتا ہے وہ جزئیات میں نہیں آتا (کیونکہ وہ تو بیان ہو چکی ہیں) بلکہ

وہ تمام اکائی پر یکساں مسلط نظر آتا ہے۔ یعنی ابہام کسی لمحے کے بیان میں مضمر نہیں ہوتا بلکہ پھیل کر پوری تہذیب کے بیان پر چھا جاتا ہے۔ شاعر اپنے شعری ڈھانچے میں مسکئی، کلاسیکی اور از حد وسطی کے ناٹوں کا اخلاقی نظام بلا امتیاز اس طرح سمودیتا ہے کہ ایک خوابی اور پرستانی کیفیت پیدا ہوتی ہے جس میں مختلف نظاموں کی قدریں یک دوسرے سے متصادم ہوئے بغیر زندہ رہتی ہیں۔ یہ دھندلا پن جو ابہام کے طور پر استعمال ہوتا ہے فلپ سنڈی کی شعری میں بکثرت پایا جاتا ہے۔

میں نے آہنگ کے متعلق اپنی مثالیں بحث کے آخر میں رکھی ہیں۔ میں اس کے لیے صرف عظیم الشان ایسا ام صفت ہی استعمال کروں گا۔ میرے خیال میں ایسی نظمیں کی توضیح صرف اس میں مستعمل الفاظ کے مجموعی معنوی عمل کے معائنے سے ہی ہو سکتی ہے۔ ایسی نظمیں شاذ ہی دیکھنے میں آتی ہیں جن میں مستعمل الفاظ کے معانی اس قدر غیر دلچسپ اور متواتر طریقے سے نشوونما پاتے ہیں۔ اس قسم کی نظمیں محدود ہی ہوتی ہیں، لیکن ان کی حدود کو قبول کر لینا اور پھر ان میں ایک لمبی نظم لکھ کر ایک مسلسل جذبے کی ادائیگی میں کامیاب ہو جانا شاعر کے بلند معیار کی دلیل ہے۔ آج اس قسم کی نظم ناپید ہو چکی ہے۔

ڈرامائی طرز کی طرح سے اثر انداز ہونا کے معانی میں ڈرامائی طرز شامل ہے۔ میں اس باب کو اس اصطلاح کے بارے میں چند باتوں پر ختم کروں گا۔ پچھلے صفحات میں شیکسپیر کے ڈرامے میکبیتھ کی ایک مثال کی مدد سے قاری پر یہ طے ہو گیا تھا کہ کس طرح ابہام کی مدد سے جذباتی مغالطہ پیدا کیا جاتا ہے، یعنی جذبات کا رنگ ماحول کو دیا جاتا ہے، اور کیسے وہ ماحول کے بیان میں ایک غیر استدلالی اور ابتدائی طرز خیال کو اپناتا ہے۔ ترکیب 'ڈرامائی طرز' کافی اہمیت رکھتی ہے، اس لیے میں اسے کھوکھلا بیان کروں گا۔

ہم یہاں پر ایسے ڈرامائی ابہام کے متعلق بحث کر رہے ہیں جو کرداروں سے زیادہ تماشاؤں کے بگھنے کے لیے ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے شیکسپیر نے می میکس کو ایک طرف تو کوریولانس کا براہ راست دوست دکھایا اور دوسری طرف وہ ساز باز کرنے والے عدلیہ کے ارکان سے اس قدر متفق نظر آتا ہے۔ تاہم وہ زیر بحث معاملہ کی صحیح شکل انھیں اسی طرح پیش کر سکتا تھا۔ یہ طریق کار پلاٹ کی تکنیکی سلجھانے اور ارادی قرینوں کو مرتب کرنے میں مدد دیتا ہے۔ یہی ترکیب آئیوگو کو اس قدر کامیاب اور پراثر دلن بناتی ہے۔ لیکن اگر اس کے کردار کا معائنہ کیا جائے تو وہ محض ایک معمر بن کر رہ جاتا ہے۔ اس قسم کی ایک سادہ سی مثال شیکسپیر کے

ڈرامے وٹس کا سودا کر میں ڈیبا والے منظر میں ملتی ہے۔ پورشیا اتنی حیا دار ہے کہ وہ اپنے باپ کے بنائے ہوئے عجیب و غریب منصوبے سے بچ کر لکنا نہیں چاہتی۔ وہ شادی کے اس طریقے سے اتفاق بھی کر لیتی ہے، لیکن جب ہاسانیو اپنے انتخاب کے لیے پہنچتا ہے تو وہ انتظام کرتی ہے کہ ایسا نغمہ گایا جائے جس کے قافیے لفظ 'سکے' پر پورے اتریں اور نغمے کا تخیل تابوت کی شبیہ کو بڑھا چڑھا کر پیش کرے۔ ڈرامہ نویس کا غشا یہ نہیں کہ تماشا کی یہ سمجھنے لگیں کہ پورشیا ہاسانیو کو جواب بتا رہی ہے۔ اس قسم کا کوئی اخلاقی نکتہ اس فعل میں مضمر نہیں اور یہ پلاٹ میں ایک قدرتی جگہ رکھتا ہے۔ پورشیانے شاید یہ اس خیال سے کیا کہ ہاسانیو اس کو سن نہیں سکتا۔ وہ تو تماشاخیوں پر ڈیبا والا راز ظاہر کرنا چاہتی ہے اور شاید یہ بھی بتانا چاہتی ہے کہ ہاسانیو اس سے باخبر ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ڈرامائی عقدہ، کھلنے سے پہلے، نغمے کی شکل میں بھی ادا ہو جاتا ہے، اور تماشاخیوں کا یہ خیال اور بھی راسخ ہو جاتا ہے کہ تیسرا آدمی ضرور خوش قسمت ہے۔

جوش یہ ایک اخلاقی نقطے کی طرف اشارہ کرتا ہے وہ پورشیا کی دیانت داری پر شک کا مظہر ہے لیکن اس شک سے کہیں زیادہ شبہ ہاسانیو کی محبت کے بارے میں پیدا ہوتا ہے۔ وہ پورشیا کے دوسرے چاہنے والوں سے محض معمولی باتوں میں اچھا ہے۔ اس کے علاوہ وہ صاف طور پر پورشیا سے اس کی دولت کے باعث شادی کرنا چاہتا ہے، لیکن شیکسپیئر کو اقتدار اور دولت سے محبت رکھنے والوں سے خاص الفت تھی۔ اسے ایسے کرداروں کی کامیابی، بے شرمی، اور خود فریبی خوب بھاتی، اسی لیے ہاسانیو کی اس صفات کو احتجاج 'ڈیبا والے منظر' میں گائے گئے نغمے کی بددیانتی سے کیا گیا ہے۔ یعنی اس نغمے کا غلط استعمال ہاسانیو کی کامیابی میں مدد دیتا ہے، یا کم از کم ہمدردی تو ضرور ظاہر کرتا ہے۔ واہمہ بے شک فضول سا طرز تخیل ہے اور اس کا تاثر جلد ہی مٹ جاتا ہے، تاہم شاعری کی پر شکوہ، عمارت اسی بنیاد پر قائم ہے۔ 'پاک محبت' محض تخیل پرستی اور واہمہ ہے۔ 'ڈیبا والے منظر' میں کسے والی ڈیبا کا استعمال ایک علامتی اہمیت رکھتا ہے اور چونکہ ہاسانیو کا مقصود 'سکے' میں مضمر ہے، لہذا واہمہ اور سکھ علامتاً منطبق ہو جاتے ہیں۔ وہ تخیل پرستی چھوڑ کر دولت سے شادی کرے یا سکے کو ہٹا کر اپنا مقصود حاصل کرے، سکھ بہر حال موت کی مروجہ علامت ہے، لہذا جس طرح موت اپنی اہمیت کی وجہ سے تمام تخیل پرستی اور واہمے کو ختم کر دیتی ہے اسی طرح ڈرامے کو آگے کی طرف رواں ہونے کے لیے سکے کے معاملے کو بھی ختم کرنا پڑے گا۔ تخیل پرستی موت پر پردہ ڈالتی ہے۔ سکھ تخیل پرستی اور واہمے کو پنپنے میں مدد دیتا ہے۔

ڈرامائی طرز جو اس قسم کے خفیف اشاروں اور کتابوں میں پائی جاتی ہے، یعنی کسی شخص کی دیانت داری پر شک و یقین دونوں کا ایک دم احساس ہونا، ایک عام اور اہم ترکیب ہے۔ پورٹیا کے گانے کی بغیر مناسبت ہیلن کے غم کی مناسبت سے زیادہ نہیں۔ اُسے غم تھا کہ اس کا فعل لا تعداد بہادروں کی ہلاکت کا سامان بنا۔ اس غم کے برعکس وہ گھری ہے جس میں وہ ان کے متعلق فخر کے ساتھ قالمین بناتے دیکھی گئی تھی۔ مزید مثال کے طور پر انکی لیز کر لے لیجیے جس کے متعلق یہ مشہور تھا کہ اس کا زرہ بکتر ٹوٹ نہیں سکتا اور نہ ہی اس کے جسم کو زخم لگایا جاسکتا ہے۔ اس کے باوجود وہ زخم لگنے کی وجہ سے جان بحق ہوا، یا سان لوکاس (Saint Lucas) کے بیان کے مطابق کیتھ مینی میں ان سونے والوں کی مثال ہے جو غم کی وجہ سے سو گئے، اور راسین کے ڈرامے میں تھی سینس ایک دیوتا کی مدد سے پولیٹ کھلانے کی ذمے داری سے فک بھی جاتا ہے اور اس کو مار بھی دیتا ہے۔ تاہم اس قسم کے غیر مناسب یا تردیدی حالات ادب کی مختلف اقسام میں باسانی سمجھ میں آجاتے ہیں، بالکل اسی طرح جیسے کسی نزدیکی دوست کو سمجھنے میں طرح طرح کی تردیدات اور ذاتی تناقضات کو ملحوظ رکھنا پڑتا ہے۔ ہر انسان کے نزدیک فعل کے دوراستے کھلے ہیں، وہ بیک وقت دونوں راستے اختیار کرنے سے قاصر ہے، لیکن کسی ایک راستے کی طرف اس کا زیادہ مائل ہونا لازمی ہے۔ جب وہ ایک راستے کا انتخاب کر لیتا ہے تو دوسرے راستے کے متعلق حسرت کے جذبات پروان چڑھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ دونوں راستے کو کسی نہ کسی طرح اندرونی طور پر اپنا لیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ انسان کو مکمل طور پر سمجھنے کے لیے اس کے فعل کی ہر دو ممکنات کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

میری بحث کے دائرے میں ڈرامائی طرز اس لیے بھی دلچسپ ہے کہ اس آسان فہم ترکیب کی مدد سے قاری کو ڈرامے کا کوئی سا حصہ پڑھ کر باقی ماندہ ڈرامے کے متعلق برابر اطلاع موصول ہوتی رہتی ہے۔ اس طریق سے لکھنے والے کی شخصیت کا پتہ چلتا ہے جو ایک معجزے کی طرح ہر جزو میں سما کر کل پر محیط ہو جاتی ہے، یہ شخصیت ڈرامے کو ایک کائنات صغریٰ کی شکل دیتی ہے اور ایک ایسا تسلسل عطا کرتی ہے کہ ڈراما بذات خود ایک مضویہ نامیہ کی سی زندگی اختیار کر رہتا ہے۔ مثلاً جب ایلچی کا ڈر کے سردار سیکبھ کو بتانے آتے ہیں کہ ڈکن

تھیں دشمن ماروے کی صفوں میں جما ہوا پاتا ہے

بے خوف و خطر ان سے جو تم نے خود بنائی ہیں

ہلاکت کی عجیب ٹھیکیں

ایسے لگتے ہیں جیسے مندرجہ بالا بیان شاعری اپنی کے منہ سے مناسب نہیں۔ یہ بات صاف ظاہر نہیں کہ کیوں یہ خیال کرتا ہے کہ میکجھ دشمن کو لاچار کر کے خود خوفزدہ ہو سکتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ بعد میں میکجھ اور ایسی کیفیت اس وقت طاری ہوتی ہے جب وہ ڈکن کے قتل کا ارتکاب کر لیتا ہے۔ اپنی کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاہ ڈکن اپنے سردار میکجھ کے عادات سے واقف ہے۔ اس بیان میں خن سازی اور سوسفٹالی بحث کے پہلو بھی موجود ہیں جو قتل اور سپاہ گری کی نسبت کی طرح سے بنتے ہیں، یعنی قتل کرنا برا ہے، سپاہی بننا اچھا ہے، لیکن سپاہی کے لیے ضروری ہے کہ قتل کا مرکب ہو، وغیرہ۔ اس کے برعکس دوسرے معانی سادہ ہیں۔ اس بیان میں کسی طرح یہ شبہ پیدا کیا گیا ہے کہ میکجھ ہلاک شدہ لاشوں سے خوفزدہ ہو جاتا ہے۔ لیکن ڈراسے کے ادراک میں اس خوف میں اس طرح ترمیم کی گئی ہے، میکجھ طاقتور اور خوفزدہ، اپنے ماحول کی ہیبت ناک سے بے نیاز، ہلاکت اور قتل کی شبیہوں کے تعاقب میں لپک رہا ہے۔ 'خوف' اور 'تعاقب' کے احتراز سے یہ بیان ڈرامائی طنز کا نمونہ بن گیا ہے اور یہ ڈراسے کا ایک مختصر مگر کلی جائزہ ہے، اور بعد کے منظر میں آنے والے بیان کو کسی قسم کی غیر ضروری تاکید کے بغیر آسان فہم بنا دیتا ہے:

میں یہ سوچ کر خوف زدہ ہوں کہ میں نے کیا کیا ہے۔

اس کو پھر سے دیکھو، مجھ میں اب اتنی سکت نہیں۔

لیکن ڈرامائی طنز کی اس مثال میں دونوں بیان ایک دوسرے کے ساتھ ایسا رشتہ نہیں رکھتے کہ ایک کو پڑھ کر دوسرا یاد آ جائے۔ بہت دفعہ ٹیکپیٹر اس قسم کی مدد بھی نہیں کرتا اور ڈرامائی طنز اس قدر خفیف اور ہیانات کا راستہ اس قدر کمزور ہوتا ہے کہ تماثلی اس کو سمجھ نہیں سکتا، بلکہ یہ کسی نقاد کی عرق ریزی کے بعد وجود میں آتی ہے۔ میں اپنی بحث کو اس آخری مثال کے ساتھ ختم کرتا ہوں۔ کوریڈر یلیا ضد کرتی ہے کہ وہ اپنی محبت کو ظاہر کرنے یا جائداد حاصل کرنے کی غرض سے لب نہیں کھولے گی۔

شاہ لہر: اگر تیرے اندر کچھ نہیں تو باہر بھی کچھ نہیں آئے گا۔

چھ سو طور کے بعد شاہ لہر کا مسخرہ مہمل اشعار کا کرنا رہا ہے

شاہ لہر: یہ تو کچھ نہیں، امتی!

مسخرہ: پھر تو یہ ایسے وکیل کی بحث ہے جس کو نہیں نہ دی گئی ہو۔ تم نے مجھے اس کے

بدلے میں کچھ نہیں دیا۔ کیا تم کچھ نہیں سے کوئی فائدہ اٹھا سکتے ہو؟

شاہ لیر: نہیں، میرے بچے۔

مسخرہ: 'کچھ نہیں' سے کچھ نہیں برآمد ہوتا۔

خدا را اس بادشاہ کو بتاؤ کہ اس کی راجدھانی کا اثاثہ اسی قدر ہے۔ ایک مسخرے کی تو یہ ہرگز نہیں سنے گا۔

اگر اس بیان کا پہلی مثال کے ساتھ رشتہ صاف عیاں نہیں تو صرف دو ہی جذبات ابھرتے ہیں، ایک حکومت اور راجدھانی سے محرومی اور دوسرے مسخرے کا اپنے مالک کو تنگ کرنا۔ لیکن اگر یہ دور اتنا وہ معانی بھانپ لیے جائیں تو شاہ لیر کے معانی مکمل طور پر معلوم ہو جائیں گے، یعنی (پہلے منظر میں) کورڈیلیا کی بجائے وہ خود محبت کا بھکاری تھا۔ اگر اس کی لڑکی کو پتہ ہوتا کہ باپ اس کے ساتھ کیسا سلوک کرنے والا ہے تو وہ چپ رہنے کے بجائے 'کچھ نہیں' کہہ دیتی۔ شاید اس کی دوسری دو لڑکیاں ریگن اور گورڈ کے بدکردار ہونے میں اس کا کوئی تصور نہیں تھا۔ کوئی سا بھی ماحول یا پرورش ان کے مسخ شدہ کرداروں کو 'کچھ نہیں' سے 'کچھ نہ' بنا سکتا تھا۔ بہر حال یہ بیان شاہ لیر کے تلخ تجربے کا اثر ہے۔ اس کا اب 'کچھ' بھی نہیں بن سکتا جب کہ راجدھانی سے محرومی کے بعد وہ 'کچھ نہیں' بن کر رہ گیا ہے۔ (شاہ لیر مندرجہ بالا مکالمے میں کچھ اس قسم کی لجاجت اور محبت آمیز انداز سے گفتگو کرتا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مسخرے کی باتیں اس کے اپنے ہی دماغ سے ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ مسخرہ (در اصل بادشاہ ہی کی منقسم شخصیت کا ایک مظہر ہے) عام طور پر قاری ادرائے کے متن میں اس قدر کھو جاتا ہے کہ اسے اس قسم کے معانی کا پتہ نہیں چلتا۔ وہ یہ نہیں جانتا کہ ادرائے کے بہت سے تاثرات اس قسم کی طرح سے بنتے ہیں۔ لیکن یہ سچ ہے کہ پہلے مطالعے میں ان معانی کو بھانپ لینا یا دراشت کا کمال ہوگا۔



برقی مکتب (E-books) کی دنیا میں خوش آمدید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں

مزید اس طرح کی شاندار مفید اور نایاب کتب کے

صول کے لیے ہمارے ویس ایپ کروپ کو جوآن

کرن

ایڈمن پینل

محمد ذوالقرنین حیدر 03123050300

محمد ناقد ریاض: 03447227224

سیدہ طاہرہ: 03340120123

مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں

Everything is political even philosophy and philosophies. In the realm of culture and of thought each production exists not only to earn a place for itself but to displace, win out over, others.

- Antonio Gramsci

مابعد جدیدیت کا تصور ابھی زیادہ واضح نہیں ہے، اور اس میں اور پس ساختیات میں جو رشتہ ہے، اس کے بارے میں بھی معلومات عام نہیں۔ اکثر دونوں اصطلاحیں ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ پس ساختیات تصیوری ہے جو فلسفیانہ تضایا سے بحث کرتی ہے جب کہ مابعد جدیدیت تصیوری سے زیادہ صورت حال ہے، یعنی جدید معاشرے میں تنزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت، نئے معاشرے کا مزاج، مسائل ذہنی رویے یا معاشرتی و ثقافتی تضایا کچر کی تبدیلی جو کراس کا درجہ رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر کہہ سکتے ہیں: Post modern condition 'مابعد جدید حالت' لیکن 'پس ساختیاتی حالت' نہیں کہہ سکتے۔ لہذا پس ساختیات کا زیادہ تعلق تصیوری سے ہے اور مابعد جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کچر کی صورت حال سے ہے لیکن ایسا نہیں ہے کہ مابعد جدیدیت کو تصیوری دینے یا نظریانے کی کوشش نہ کی گئی ہو۔ ایسی کچر کوششیں ہوئی ہیں اور یہ سلسلہ جاری ہے۔ بعض مفکرین نے مابعد جدید صورت حال اور تصیوری دونوں سے بحث کی ہے، لیکن غور سے دیکھا جائے تو تصیوری کا بڑا حصہ وہی ہے جو پس ساختیات کا ہے یعنی مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں یہ معلوم ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جوئی ذہنی تضایا بنا شروع ہوئی تھی اس کا بھرپور اظہار۔ لاکاں، اٹلھی سے، فوکو، ہارٹھ، دریدا، دے لیوز اور گواتری اور لیونار جیسے مفکرین کے یہاں ملتا ہے۔ گلبرٹ ادیر کا کہنا

ہے کہ پس ساختیاتی مفکرین اس تبدیلی کے پہلے قیاب ہیں یہی وجہ ہے کہ پس ساختیات میں اور مابعد جدیدیت میں حد فاصل قائم نہیں کی جاسکتی۔ چنانچہ اکثر و بیشتر پس ساختیاتی مفکرین کو مابعد جدید مفکرین کہہ دیا جاتا ہے اور یہ دونوں اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔

جس طرح پس ساختیات تاریخی طور پر ساختیات کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے، اسی طرح مابعد جدیدیت بھی تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے۔ ان دونوں کو ایک دوسرے کے تناظر میں ہی پرکھا اور جانا جاسکتا ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت کا معاملہ ذرا الگ ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت بہت کچھ ترقی پسندی کے رد عمل کے طور پر آئی جب کہ مغرب میں جدیدیت enlightenment project روشن خیالی پروجیکٹ کا حصہ تھی اور مارکسزم اور ہیومنزم سے الگ نہیں تھی۔ مغرب میں جدیدیت کا زمانہ پہلی جنگ عظیم سے دوسری جنگ عظیم تک کا ہے جب کہ ہمارے ہاں 1960 کے بعد کی دودھائیوں کا ہے۔ مغرب کا روشن خیال پراجیکٹ انسان کی تاریخی اور سائنسی ترقی کے خواب سے عبارت تھا لیکن دوسری جنگ عظیم کے بعد یہ خواب پاش پاش ہو گیا۔ انسان نے تاریخی اور سائنسی ڈسکورس سے جو توقعات وابستہ کی تھیں اس نے اتنے مسائل حل نہیں کیے جتنے پیدا کر دیے۔ چنانچہ بعد کے دور کو 'گمشدگی' یا 'بد عقیدگی' کا دور کہا جاتا ہے۔ سب سے اہم مسئلہ تو وہی تھا جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے کہ صدیوں سے چلا آرہا شعور انسانی کا تصور بے دخل ہو گیا۔ دوسرے لفظوں میں جو تصور عقلیت پسند تحریکوں اور ہر طرح کی آئیڈیولوجی کی جان تھا، اس کی بنیادیں مل گئیں۔ منظر یاتی وجودیت نے اتنی محنتیں تو بہر حال رکھی تھی کہ انسان اگر خود آگئی سے متصف ہے اور اپنے فیصلے کے حق کا استعمال کرتا ہے تو اپنے شخص کو پالنے پر قادر ہے۔ لیکن بعد کے فلسفیوں نے یہ ڈوری بھی کاٹ دی۔ ان کی رو سے شعور انسان ایک مفروضہ محض ہے جسے بوجہ مان لیا گیا ہے۔ اسی کے ساتھ نہ صرف یہ کہ سائنسی ترقی سے انسانی مسرت کا خواب پورا نہیں ہوا، بلکہ برقیاتی اور ٹیکنیکی تبدیلیوں سے معاشرہ دیکھتے دیکھتے میڈیا سوسائٹی یا 'تماشا سوسائٹی' (Spectacle Society) میں بدل گیا اور نئے تجارتی طور طریقوں نے صارفیت (Consumerism) کی ایسی شکلوں کو پیدا کر دیا جن کا تصور بھی پہلے نہیں کیا جاسکتا تھا۔ اسی طرح کمپیوٹر ذہن نے علم کی نوعیت اور ضرورت کو بدل کر رکھ دیا اور علم کی ذخیرہ اندوزی اور بازیافت کے نئے مسائل پیدا کر دیے۔ ان

جملہ تبدیلیوں اور نئی کلچرل فضا کا اگر کوئی اصطلاح اجاگر کر سکتی ہے تو وہ 'مابعد جدیدیت' ہی ہے۔
 جہاں تک 'مابعد جدیدیت' بطور اصطلاح کے آغاز کا تعلق ہے، چارلس جینکس (Charles Jencks) نے اپنی کتاب (What is Post-Modernism? London 1989) میں لکھا ہے کہ غالباً Post-Modernism کو سب سے پہلے مشہور مورخ آرلڈ ٹائن جی نے اپنی مشہور آفاق کتاب 'اے اسٹڈی آف ہسٹری' میں تاریخی ادوار کے معنی میں استعمال کیا۔ یہ کتاب 1947 میں شائع ہوئی لیکن نو برس پہلے 1938 میں لکھی جا چکی تھی۔

فنون لطیفہ میں 'مابعد جدیدیت' کی اصطلاح سب سے پہلے آرٹ تصوری میں رائج ہوئی، عمرانیات اور ادبیات میں ان کا چلن بعد کو ہوا۔ لیزلی فیڈر کے یہاں مابعد جدیدیت کا ذکر 1965 سے ملتا ہے جب کہ ادبیات کا مشہور حوالہ اباب حسن کی کتاب ہے:

Ihab Hasan, The dismemberment of Orpheus: Towards a Post-Modern Literature (1976)

تقریباً اسی زمانے میں فرانس میں اس اصطلاح کا زیادہ چلن ہوا اور ڈیوڈ ہیل، پودریٹا اور لیوٹار نے 'مابعد جدیدیت' سے بطور تصوری بحث کرنا شروع کیا۔ لیوٹار کی کتاب: Jean-Francois Lyotard, The Post-Modern Condition: A Report on Knowledge (Manchester 1984).

مابعد جدیدیت پر بنیادی حوالے کا درجہ رکھتی ہے گی آنی دئی سوکی

La Sociata Transparente

عمرانیاتی جہات سے بحث کرتی ہے۔ لیوٹار کا زیادہ تر مکالمہ جدید جدید لسانی فلسفی جرمن

ہابرماس سے رہا ہے:

J. Habermas, Modernity versus Post-Modernity

New German Critique, 22 1981.

R. Rorty, 'Habermas and Lyotard on

Post-modernity' Praxis international 4,1, 1984.

ہابرماس اور لیوٹار کے علاوہ فرانسیسی نظریہ ساز دے لیوز اور گواتری، نیز امریکی مفکر فریڈرک جیمسن نے بھی مابعد جدید صورت حال سے اپنی اپنی تصوری میں بالوضاحت بحث کی جس کا ذکر آگے آئے گا۔ مزید یہ کہ دن مروپ نے اپنی کتاب:

Madan Sarup, An Introductory Guide to

Post-Structuralism and Post-Modernism (Athens,

Georgia 1989)

میں آخری باب مابعد جدیدیت پر وقف کیا ہے۔ اگرچہ دن مروپ کا بنیادی مسئلہ مارکسزم کا دفاع ہے تاہم فراہم فرامیسی مفکرین کے افکار کا اس نے بالمشفیل جائزہ لیا ہے۔ ادھر اس موضوع پر لیو تارکی ایک اور کتاب بھی آئی ہے:

Jean-Francois Lyotard, *The Post-Modern Explained to Children* trn. by Don Barry et al (Turnaround 1992)

اس میں لیونار نے اپنی تصویر کو سادہ زبان میں خطوط کی صورت میں لکھا ہے۔ گلبرٹ ادرے نے مابعد جدید کلچر سے بحث کی ہے۔ ادرے مابعد جدیدیت کی بحث Cultural Studies کے طور پر بھی جاری ہے۔ ٹیری ہینگٹن نے ایک حالیہ مضمون میں اس موضوع سے بحث کی ہے۔ ہندوستان میں شائع ہونے والی تحریروں میں نوکل سلی ون دوسروں سے بہتر ہے اختصار کی خاطر ہم نے یہاں زیادہ تر لیونار، ہارس، دے لیوز اور گواتری، فریڈرک جیمسن، سروپ اور نوکل سلی ون سے سروکار رکھا ہے:

Hutcheon, Linda, *Poetics of Post-modernism* (Routledge 1985)

**Gilbert Adair, *The Post-modernist Always Rings Twice*
(Fourth estate 1992)**

Ben Agger, *Cultural Studies as Critical Theory* (Fairman 1992)

Steven Connor, *Theory and Cultural Value* (Blackwell 1992)

Noel O'Sullivan, *The Philosophy of Postmodern* (I.L.C. Quarterly 1992)

برقیاتی ذہن: علم کا نیا طور

'Data banks are the encyclopedia of tomorrow, they are 'nature' for postmodern men and women. (Lyotard)

دوسری جنگ عظیم کے بعد بنیادی تہذیبیاں اس تیزی سے رونما ہوئی ہیں کہ دیکھتے ہی دیکھتے معاشرے کیا سے کیا ہو گئے ہیں۔ ٹکنالوجی اور فنی مواصلات کا انقلاب اس نوعیت کا ہے کہ آج پوری دنیا میڈیا سوسائٹی میں بدل گئی ہے۔ دور وراز کے معاشرے جہاں پہلے تہذیبیاں دیر میں

پہنچا کرتی تھیں یا نہیں پہنچتی تھیں، یا جو معاشرے محفوظ سمجھے جاتے تھے، اب وہ بھی غیر محفوظ ہیں اور اس انقلاب کی زد میں آچکے ہیں۔ لیٹار نے اپنی کتاب *The Postmodern Condition* میں ان تمام تہذیبوں اور ان کے اثرات سے بحث کی ہے، اس کا کہنا ہے کہ سب سے بڑی تہذیبی علم کی نوعیت میں آئی ہے۔ کپیوٹر معاشرے میں علم (knowledge) کی نوعیت یکسر بدل گئی ہے۔ مابعد جدیدہ ساج کے خصائص سے بحث کرتے ہوئے لیٹار تین امور پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہے:

1. پچھلے چالیس پچاس برسوں میں سائنس اور ٹکنالوجی میں سب سے زیادہ عمل دخل زبان اور زبان کے نظریوں کا ہے، کمپیوٹر، برقیاتی ذہن کے لیے زبان وضع کرنا، اس زبان کے ذریعے معلومات کو جمع کرنے اور پانے کا طور مختلف کاموں کے لیے الگ الگ پروگرام وضع کرنا اور ان کی صنعتی پیداوار، مصنوعی مشینی زبان اور مشینی ترجمہ معلومات کی ذخیرہ اعمدزی اور برقیاتی معلوماتی بنکوں کا قیام اور تمام دوسری سرگرمیوں میں زبان کا کردار مرکزی ہے۔

2. برقیاتی ٹکنالوجی کے اس انقلاب سے علم کی نوعیت میں جو تہذیبی آئی ہے اس سے علم اب اپنا جواز آپ نہیں رہا، بلکہ علم پوری طرح کمرشیل قوتوں کے زیر سایہ آگیا ہے۔ علم اب شخصیت کا جز نہیں بلکہ منڈی کا مال ہے جسے خرید اور بیچا جاسکتا ہے۔ پہلے علم کو حاصل کرنے کے لیے دہائیوں لگائی جاتی تھیں۔ اب علم منڈی کے بل کے ساتھ *Mass Scale* پر پیدا ہو رہا ہے اور صابون اور ٹوتھ پیسٹ کی طرح ہکا بکا موجود ہے۔ جب چاہیں اسے خرید سکتے ہیں علم اب حاکم نہیں محکوم ہے۔ علم کی تصغیریت (*Miniaturisation*) کے بعد اس کا کمرشیل استحصال روزمرہ زندگی کا معمول بن گیا۔

3. جیسے جیسے معاشرے مابعد جدیدہ دور میں داخل ہوتے جائیں گے علم کا وہ حصہ جو برقیاتی ذہن کو اہم نہیں کرایا جاسکے گا یا جس کی برقیاتی تحلیل نہ ہو سکے گی وہ چھڑ جائے گا اور ماضی کے طاق پر دھرا رہ جائے گا۔ علم جو پہلے ذہن انسانی کو جلا دینے یا شخصیت کو سنوارنے کے لیے حاصل کیا جاتا تھا، اب فقط اس لیے پیدا کیا جائے گا کہ منڈی کی معیشت میں اس سے منافع اعمدزی کی جاسکے یا اس کو طاقت کے ہتھیار کے طور پر برتا جاسکے۔

علم بطور پیداواری طاقت

'Knowledge is not neutral or objective, knowledge is a product of power relations, (Foucault)

پچھلی کچھ دہائیوں سے کمپیوٹر زائیدہ علم ایک پیداواری طاقت (Force of production) کی حیثیت اختیار کرنے لگا ہے۔ اس کا ایک واضح اثر کام کرنے والے طبقے پر پڑ رہا ہے۔ ترقی یافتہ ملکوں میں فیکٹری اور کارخانہ مزدوروں کی تعداد کم ہونے لگی ہے اور سفید کارکنوں اور پیشہ ور تکنیکی کارکنوں کی تعداد میں جیزی سے اضافہ ہو رہا ہے۔ لیونار کا کہنا ہے کہ آئندہ بین ملکی طاقت کے کھیل میں کمپیوٹر زائیدہ علم کا بڑا حصہ ہو گا اور ممکن ہے کہ قوموں اور ملکوں کی آئندہ رقابتیں اور دشمنیاں برقیاتی علم کے ذخیروں پر قادر ہونے کے لیے ہوں یعنی علم گیری ملک گیری کی طرح عالمی سطح پر ہوں گا وجہ اختیار کرنے کی۔ لیونار یہ بھی پیشین گوئی کرتا ہے کہ ہر شے کا مدار چونکہ تکنکولوجی پر ہو گا اس لیے ترقی یافتہ اور ترقی پذیر معاشروں کے درمیان قاصد گھٹے گا نہیں بلکہ اور بڑھے گا۔ زیادہ اہم یہ ہے کہ طاقت اور علم ایک ہی جے کے دو رخ ہوں گے۔ لیونار وگلنگٹائن کی 'لسانی چالوں' (Linguistic Games) کے حوالے سے کہتا ہے کہ علم کی ہر چال طاقت کی ایک وضع کی حامل ہوگی۔ ویسے دیکھا جائے تو ہم پہلے ہی عام گفتگو میں جنگ کی اصطلاحوں کا استعمال کرتے ہیں، مثلاً (دلیل سے) حملہ کیا جاتا ہے، دھماکا بولا جاتا ہے، غنیمت کو پسپا کیا جاتا ہے، منہ کی کھانا، چت کرنا، دانت کھنکھنا، چٹکے چھڑا دینا، منہ دکھانے کے قابل نہ رکھنا وغیرہ روزمرہ کے اظہار یہ ہیں۔

بقول لیونار کمپیوٹر معاشرے میں:

To speak is to fight

یعنی 'بولنا لڑائی لڑنا' ہے عام اصول ہوگا؟ آئندہ لڑائیاں کمپیوٹر زبان کی چالوں سے لڑی جائیں گی۔ کل منزل پر کون سی چال کارگر ہوگی، اس کا فیصلہ ذہن انسانی نہیں، کمپیوٹر کرے گا۔

سائنسی علم اور بیانیہ

لیونار اسی پر استکا نہیں کرتا، وہ علم کی دو قسمیں بیان کرتا ہے۔ ایک کو وہ سائنسی علم کہتا ہے اور دوسرے کو بیانیہ (Narrative)۔ اس کا کہنا ہے کہ سائنسی علم اور بیانیہ میں تضاد و کشمکش کا

رشتہ ہے اور یہ کش مکش ہمیشہ سے رہی ہے۔ 'ہیانیہ' سے لیونار کی مراد ثقافتی روایت کا وہ تسلسل ہے جو متحہ، دیومالا، اساطیر اور قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔ اسی میں وہ فلسفے کی روایتوں کو بھی شامل کرتا ہے۔ لیونار کا کہنا ہے کہ 'ہیانیہ' ہی سے معاشرتی کوائف و روابط، نیک و بد، صحیح و غلط کی پہچان اور ثقافتی رویوں کے معیار طے ہوتے ہیں۔ 'ہیانیہ' نہ صرف کسی بھی معاشرے میں انسانی رشتوں کے نظم و ربط کی نشان دہی کرتا ہے بلکہ فطرت اور ماحول سے انسان کے روابط کا بھی مظہر ہوتا ہے۔ کسی بھی معاشرے میں حسن، حق اور خیر کے معیار اسی سے طے ہوتے ہیں، اور غلامی و انش و حکمت بھی اسی سرچشمے کی دین ہیں۔ مختصر یہ کہ کسی بھی ثقافت میں معاشرتی کوائف و روابط اور معاشرتی رویوں کی تشکیل و تہذیب جس سرچشمہ فیضان سے ہوتی ہے وہ 'ہیانیہ' ہی ہے۔

لیونار اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتا ہے کہ باوجود سائنس اور ٹکنالوجی کی یلغار کے 'ہیانیہ' کا وجود ضروری ہے۔ یہ دونوں متوازی حقیقتیں ہیں۔ دونوں کے علم کے اپنے اپنے طور اور ونگسٹائن کی اصطلاح میں اپنی اپنی 'لسانی چالیں' ہیں۔ سائنسی علوم میں جہاں ثبوت ضروری ہے 'ہیانیہ' میں ثبوت یا دلیل ضروری نہیں۔ سائنسی روایت، 'ہیانیہ' پر ہمیشہ معترض رہتی ہے، وہ 'ہیانیہ' کو نیم وحشی، نیم مہذب، قدامت پسند، پس ماندہ، توہم پرست، ظلمت شعار، جہالت شکار، مملوکیت پسند وغیرہ کہہ کر اس پر طنز بھی کر سکتی ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ خود سائنسی روایت کو اپنے استناد کی توثیق کے لیے، 'ہیانیہ' کے وجود کی ضرورت ہے۔ کیا صحیح ہے اور غلط ہے اس کی تصدیق کے لیے 'ہیانیہ' کا تناظر اور حوالہ ضروری ہے۔ دوسرے لفظوں میں 'ہیانیہ' ہی وہ کسوٹی ہے جس پر سائنسی روایت کی صحت اور عدم صحت پرکھی جاتی ہے، حالانکہ سائنسی علم کی رو سے 'ہیانیہ' سرے سے علم ہی نہیں گویا سائنسی علم میں 'ہیانیہ' کا وجود خود بخود شامل ہو جاتا ہے۔ عالمی لکری روایتوں و لیونار Meta-Narrative یعنی 'مہا ہیانیہ' کہتا ہے۔

روشن خیالی پر وجیکٹ: خواب اور شکست خواب

The controversy about modernism and postmodernism could be seen in the context of ideological struggle. The project of modernity is one with that of the enlightenment. And postmodernists declare that progress is myth.

- Madan Sarup

مابعد جدیدیت کا سب سے بڑا سوال یہ ہے:

Has the enlightenment project failed?

کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ ناکام ہو گیا ہے؟ اکثر مفکرین یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ جو کلچرل موڈرن ازم کا حصہ تھا ہمیشہ کے لیے دم توڑ چکا یا اس میں کچھ جان باقی ہے؟ یہ پروجیکٹ اٹھارہویں صدی کے فدا سلف کی امید پر در اور حوصلہ مندانہ نگر سے یادگار چلا آتا تھا جنہوں نے انسان کی ترقی کا خواب دیکھا تھا اور یہ عبارت تھا سائنس کی معروضی پیش رفت سے، آفاقی اخلاقیات اور قانون کی بالادستی سے اور ادب و آرٹ کی خود مختاری سے۔ توقع تھی کہ فطری اور مادی وسائل پر قدرت حاصل ہو جانے سے ذات اور کائنات کا عرقان بڑھے گا، عادل و انصاف اور اخلاق کا بول بالا ہوگا، امن و اماں کا دور دورہ ہوگا، اور انسان مسلسل ترقی کرتا جائے گا۔

لیکن روشن خیالی پروجیکٹ کے خوابوں کی تعبیر جو سامنے آئی ہے وہ نہ صرف حوصلہ افزا نہیں بلکہ مایوس کن ہے۔ عملاً سائنسی تکنیکی ترقی اور جدید کاری کے ساتھ دنیا کا جو نقشہ ابھرا ہے وہ اس کا الٹ ہے جو سوچا گیا تھا۔ بظاہر آسائشوں اور ساز و سامان سے بھرپور زندگی اندر سے کھوکھلی اور بے تہہ ہو چکی ہے۔ فوری منافع، کامیابی، منافع خوری، اقتدار کی ہوس، عادی عمرکات ہیں۔ خوشی اور مسرت منڈی کا مال ہیں اور ہر شے کمرشیل رنگ میں رنگ کر اپنی اصلیت سے محروم ہو گئی ہے۔ چنانچہ پس ساختیاتی مفکرین ہوں یا نئے فلسفے سب تاریخی ترقی کے ساتھ تصور کو چیلنج کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ پیٹک انسان ترقی کر رہا ہے لیکن فقط کمیٹی اعتبار سے کیفیت اعتبار سے نہیں۔ کیفیت اعتبار سے انسان کی یا علم کی ترقی کی جو ضمانت دی گئی تھی، السوس کہ وہ پوری نہیں ہوئی اور روشن خیالی پروجیکٹ اپنی شکست سے دو چار ہو چکا ہے۔

لیونار کی تصویر کی سیاسی جہت وہی ہے جو پس ساختیاتی مفکرین کی ہے۔ لیونار کے نزدیک تاریخ کے بڑے رز سے یا متھ دو ہیں۔ اول انسان کی آزادی و حریت کا خواب اور دوسرے علوم انسانی کی کلی وحدت کا خواب۔ ان کو وہ 'مہابیانیہ' بھی کہتا ہے۔ پہلا مہابیانیہ نوعیت کے اعتبار سے عملی سیاسی ہے جس کا آغاز انقلاب فرانس سے ہوا۔ اس کو وہ Narrative of emancipation کہتا ہے۔ دوسرا مہابیانیہ نوعیت کے اعتبار سے فکری ہے اور اس کا آغاز پینگل کی جرمن روایت سے ہوا۔ اس کا کہنا ہے کہ عملاً یہ دونوں مہابیانیہ آمرانہ ہیں اور انسان کی

آزادی چھیننے کے لیے کوشاں رہے ہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ انسان فریب خوردگیوں کے خلاف نبرد آزما رہا ہے۔ اسائن ازم کی متحد یا 'مہایانیہ' کا اعتبار جاتا رہا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ موجودہ دور میں سائنس اور ہائی ٹیکنالوجی کی ساری توجہ ایسی ایجادات پر ہے جن کی نوعیت مقصود (end) کی نہیں بلکہ ذرائع (means) کی ہے۔ مستقبل کی فریب خوردگیوں کے لیے آج کے انسان کے پاس وقت نہیں۔

جیسا کہ وضاحت کی گئی جدید (ماڈرن) کی پہچان انسانی ترقی کے مہایانیہ سے جڑی ہوئی تھی۔ یہ ظلم اب شکست ہو چکا۔ مابعد جدیدیت کسی بھی مہایانیہ میں یقین نہیں رکھتی، ہینگل ہو کہ مارکس مابعد جدید ذہن سب کو شک و شبہ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ مہایانیہ یعنی بیڈی فلسفیانہ روایتوں کا اعتبار جاتا رہا۔ فوکو جیسے مفکرین کلیتہً پسند فگر کے اس لیے بھی مخالف ہیں کہ یہ استعماریت اور امپیریلزم کی بدترین شکلوں کے لیے راہ ہموار کرتی ہے۔ ان کا اصرار ہے کہ جدید کاری کے تمام مہایانیہ مثلاً صداقت مطلق کی جدلیات، انسان کی آزادی و حریت، غیر بدعتی سماج، ترقی و خوش حالی اور امن و مسرت کا خوش کن خواب، سب پر سوالیہ نشان لگ چکا ہے۔ مارکسی مہایانیہ متعدد مہایانیوں میں سے ایک تھا اور غالباً سب سے اہم اور سب سے زیادہ خوش کن قطع نظر اس سے کہ مابعد جدیدیت میں مارکس کی کشادہ تعبیروں پر زور ہے اور کشادہ مارکسیف و تاریخیت کی بعض شکلوں سے مکالمہ جاری ہے لیکن اس بات کی حاکلت ہے کہ مارکسیف ایک ایک رنگ اور وحدانی سماج چاہتی ہے اور ایسا نقطہ جبر و تشدد سے ممکن ہے نئے مفکرین کا اصرار ہے کہ مابعد جدید سماج ایک رنگ اور وحدانی سماج نہیں ہو سکا۔ آج مفکرین کا اصرار ہے کہ مابعد جدید سماج ایک رنگ اور وحدانی سماج نہیں ہو سکا۔ آج کا سماج پراکٹوں، غیر وحدانی، رنگا رنگ، تکثیری اور مختلف الرضاع (Heterogeneous) سماج ہے۔ یہ وجود میں آچکا ہے اور ہاتی رہے گا۔

لیکن کلیتہً پسند جدلیاتی مفکر جرمین ہارمر اس خیال سے اختلاف کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ زندگی چونکہ انتشار کی زد میں آچکی ہے، اس لیے ضروری ہے کہ علمی، اخلاقی اور سیاسی ڈسکورس ایک دوسرے کے قریب آئیں اور ان میں اشتراک عمل پیدا ہو۔ ہارمر اس تفرق زدہ معاشرے کے مقابلے میں ہم خیال معاشرے (Consensus Community) کی تجویز پیش کرتا ہے۔ وہ فوکو جیسے مفکرین کو نو قد امت پسند کہتا ہے اور ان کے مقابلے پر کلچرل جدید کاری

پروجیکٹ کا اہم نوا ہے۔ لیکن لیونار اور نئے مفکرین ہا براس سے اختلاف کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ پہلے کے مہابیانہ ختم ہو چکے ہیں اور ان کی جگہ لینے والا کوئی نہیں۔ سائنس، آرٹ، اختیارات سب کی زبانیں الگ الگ ہیں، سماج میں کیا ہو رہا ہے۔ اس کا کوئی کلی ادراک ممکن نہیں اس لیے کہ کوئی وحدانی مہالسان، باقی نہیں جو آج کے انتشار آشنا بوسلموں اور کثیرالمرکز سماج کی سمت و رفتار کا احاطہ کر سکے۔ غرضیکہ نئے مفکرین یہ تاثر دیتے ہیں کہ بڑے بیانہ نہیں رہے جو کچھ ہیں چھوٹی چھوٹی کہانیاں ہیں۔ یہ چھوٹے بیانہ اجتماعی کے مقابل پر شخصی عالمی کے مقابلے پر مقامی اور کلیت کے مقابل پر خصوصیت کے حامل ہیں۔ نئے مفکرین کا خیال ہے کہ 'چھوٹے بیانہ' ادب اور آرٹ کی آزادی اور تخلیقیت کے بہتر ضامن ہیں۔

مہابیانہ کی گمشدگی اور اجتماعی لاشعور

The world comes to us in the shape of stories. It is hard to think of the world as it would exist outside narrative. Anything we try to substitute for a story is, on closer examination, likely to be another sort of story, it is a form our perception imposes on the raw flux of reality.'

- Fredric Jameson

فریڈرک جیمسن کو اس بات سے اتفاق نہیں کہ مہابیانہ ختم ہو گیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مہابیانہ ختم نہیں ہو سکتا، مہابیانہ کی گمشدگی کا مطلب ہے کہ مہابیانہ زیر زمین چلا گیا ہے اور جب بھی کوئی ایسی چیز جو ہمارے وجود کا حصہ رہ چکی ہو، زیر زمین چل جاتی ہے تو وہ ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن جاتی ہے اور فکر و عمل کو برابر متاثر کرتی رہتی ہے۔ جیمسن اس دے ہوئے مہابیانہ کو سیاسی لاشعور کا نام دیتا ہے۔ اس کی مشہور کتاب کا نام بھی یہی ہے:

The Political Unconscious:

Narrative as a Socially Symbolic Act (London 1981)

جیمسن کا خیال ہے کہ بیانہ اتنا ادبی فارم نہیں جتنا یہ ایک علمیاتی زمرہ یا ساخت ہے۔ زندگی کی حقیقت ہم تک اسی دمرے میں داخل کر پہنچی ہے۔ یعنی ہم دنیا کو بیانہ ہی کے ذریعے جانتے ہیں۔ یہ سوچنا ابھی محال ہے کہ دنیا کا کوئی تصور بیانہ سے ہٹ کر بھی ممکن ہے۔ کہانی کو کسی چیز سے بدل کر دیکھیے غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ وہ بھی ایک طرح کی کہانی ہے۔ دوسرے

یہ کہ بیانیہ میں سامنے کے معنی اور دے ہوئے معنی میں فرق کرنا ضروری ہے، اس لیے کہ بیانیہ بیک وقت حقیقت کو پیش بھی کرتا ہے اور حقیقت کو گوارا بھی بناتا ہے یعنی بیانیہ حقیقت کو ظاہر بھی کرتا ہے اور حقیقت کو دہاتا بھی ہے۔ بیانیہ ہمارے تاریخی تضادات کو دہا کر انہیں ہمارے لیے گوارا بناتا ہے۔ یہ Political Unconscious کا تفاعل ہے۔ جیمنسن کہتا ہے ستم ظریفی یہ ہے کہ سیاسی لاشعور بھی فرائیڈ ہی کی اصطلاح ہے، لیکن فرائیڈ انفرادی سائیکی کے آئیڈیولوجی واپس میں اس قدر گمراہ ہوا تھا کہ اس کو سیاسی لاشعور کی اپنی دریافت پر غور کرنے کا موقع نہیں ملا۔ جیمنسن کہتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کا تفاعل اس بات سے بھی ثابت ہے کہ انفرادی شعور بے ربط دے آہنگ ہوتا ہے اور اس میں ارتباط اور ہم آہنگی اجتماعی سطح پر ہی ممکن ہے۔

جیمنسن مشہور ماہر اقتصادیات ارنسٹ مینڈل کے ماڈل کی بنا پر حقیقت پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی درجہ بندی اقتصادیات کے حوالے سے بھی کرتا ہے۔ 1848 میں بحاپ انجمن، 1890 میں آتش افروز انجمن اور 1940 کے بعد برقیاتی اور ایٹمی توانائی کا استعمال، مینڈل ان تین صنعتی منزلوں کو مارکیٹ سرمایہ داری، اجارہ دار سرمایہ داری اور کثیر قومی سرمایہ داری کے تین ادوار کا پیشہ خیمہ قرار دیتا ہے۔ جیمنسن کا کہنا ہے کہ مابعد جدیدیت کو پواسٹنسی سطح پر برقیاتی اور ایٹمی انقلاب سے اور اقتصادی سطح پر کثیر قومی سرمایہ داری سے جڑی ہوئی ہے۔ کثیر قومی کارپوریشنوں نے اقتصادی رشتوں کی نوعیت اور حرکت کو بدل دیا ہے۔ اس سے پہلے جن مقامات پر سرمایہ داری کی پرچھائیں بھی نہ پڑی تھیں۔ آج وہ بھی کثیر قومی سرمایہ داری کی زد میں ہیں، مثلاً خلا، سمندر، فطرت ہر جگہ کثیر قومی سرمایہ داری کا مہیب سایہ پھیل چکا ہے، یون 'کالونیل ازم' کی ایک نئی صورت کا آغاز ہو گیا ہے اور اب اجتماعی لاشعور بھی اس کی زد میں ہے۔ کثیر قومی سرمایہ داری اور صارفیت کا کلچر برقیاتی میڈیا اور اشتہار انڈسٹری کے ذریعے اجتماعی لاشعور میں پھیلے گاڑ رہا ہے اور انسان لامرکز لی مواصلات کے جس نیٹ ورک میں گمراہ کیا ہے، اس کے طول و عرض کو مانپے کی سکت بھی اس میں نہیں۔

مابعد جدید ذہن کی پہچان دو خصوصیات سے ہے۔ ایک کو جیمنسن Pastiche کہتا ہے اور دوسرے کو Schizophrenia پہلی خصوصیت سے اس کی مراد ہے۔ ماسٹی کے اسالیب کی بازیافت اس کا کہنا ہے کہ موجودہ دور میں سوائے اس کے چارہ نہیں کہ پہلے کے اسالیب کی بازیافت کریں۔ دوسری اصطلاح Schizophrenia لاکاں سے مستعار ہے جس سے مراد ہے

زبان کے نظام میں داخل ہونے سے پہلے کی انسان کی حالت یعنی جب وہ آوازیں تو پیدا کر سکتا ہے لیکن مربوط کام نہیں کر سکتا۔ یہ تکلی نہیں نشانیاتی منزل ہے، وقت کا احساس زبان کے نظام کے ساتھ درآتا ہے، سو قلم لسانی حالت میں دائمی حال کا احساس ہے جس میں نطق ہے لیکن بے ربط، پارہ پارہ، تسلسل سے عاری۔ سینوئل، بیکٹ اس کی بہترین مثال ہے۔

خواہش کا دُور

"The self is all flux and fragmentation, collection of machine parts. In human relationships one whole person never relates to another whole person. There are only connections between desiring machines. Fragmentation is a universal of human condition."

- Deleuze & Guattari

Schizophrenia کی اصطلاح کی فرانس کے دو جدید مفکرین دے لیوز اور گواتری کی فکر کا بھی حصہ ہے۔ (گواتری کا انتقال اگست 1992 میں ہوا) زندگی بھر ان دونوں مفکرین نے مل کر کام کیا۔ ان کی بنیادی کتاب:

Gilles Deleuze & Felix Guattari, Anti-Oedipus: Capitalism & Schizophrenia (New York 1977)

دو اصل دو کتابوں کا مجموعہ ہے جن کا ذیلی عنوان تو ایک ہے لیکن اصل عنوان الگ الگ ہیں۔ ان میں سے پہلی کتاب Anti-Oedipus ہے اور دوسری کتاب A- Thousand Plateaux ہے۔ دے لیوز اور گواتری کی اہمیت اس میں ہے کہ ان کی ابتدائی فکر نے جن لوگوں کو متاثر کیا، ان میں ہارٹھ، آلفیو، بڈریلار، کرسٹیوا اور دیگر شامل ہیں، حالانکہ ان سب کے برعکس دے لیوز اور گواتری تشریحی روایت سے تعلق نہیں رکھتے اور کائنات کو بطور متن دیکھنے کے رویے سے متفق نہیں۔ دے لیوز اور گواتری، مارکس اور فرائیڈ کی اصطلاحوں میں بات کرتے ہیں لیکن ان کی معنویت کو پلٹ دیتے ہیں۔ ان کے یہاں مرکزی اصطلاحیں دو ہیں Libido خواہش اور Production پیداوار یعنی مشین۔ ان کے خیال کی تہ نشیں رو کا اندازہ ان کے اس قول سے کیا جاسکتا ہے۔

انسان مشین کی خواہش میں گرفتار ہے

یہ شخصی کو سیاسی کے معنی میں اور انفرادی کو اجتماعی کے معنی میں استعمال کرتے ہیں اس لیے کہ Libido کا تعلق شخصی بھی ہے (شہوت) اور سیاسی بھی (طبقاتی کشش)۔ ان کا کہنا ہے کہ نفس امارہ اور سیاسی قوت ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں، اور مل کر عمل آرا ہوتے ہیں۔ مارکسزم کو یہ دونوں 'ماسٹر کوڈ' کہتے ہیں۔ جو تاریخ کو نجات دہندہ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ ان کے بقول مارکسزم حقیقت سے جڑا ہوا نہیں بلکہ ایک نوع کی مابعد الطبعیات ہے یا اعتقاد جو دکھیا مخلوق کو یقین دلاتا ہے کہ ایک دن نجات ضرور ہوگی۔ دے لیوز اور گواتری مزید کہتے ہیں کہ زندگی میں تشویق اور تعقل دونوں میں کشاکش ہے۔ تعقل تشویق کو چننے نہیں دیتا، اس کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ لاکاں نے شعور انسانی کے بارے میں کہا تھا کہ شعور انسانی خود کار خود نظم نہیں یہ بے مرکز ہے۔ دے لیوز اور گواتری اس نکتے کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ شعور انسانی تفرق آشنا ہے، مشین کے پرزوں کی طرح، کوئی ایک شخص کسی دوسرے شخص سے مکمل مطابقت نہیں رکھتا۔ انسانی حالت کی اصلیت بے ارتحاشی اور بے آہنگی ہے۔ زندگی میں کچھ بھی ممکن ہے کیوں کہ یہ ہماری خواہش ہی ہے جو حقیقت کو مطلوبہ شکل دے دیتی ہے۔ دے لیوز اور گواتری، فرائیڈ اور مارکس کی زبان بولتے ہیں۔ لیکن دراصل ان کا فلسفیانہ موقف نطشے کی جھلک رکھتا ہے۔

نطشے کا اثر:

"Empirical facts do not seem to warrant the belief that
history is a story of progress."
- Nietzsche

غریبکہ ساختہ تاریخی مفکر ہوں یا مابعد جدید مفکر، ان سب کی فکر میں جو عنصر قدر مشترک کا درجہ رکھتا ہے، یہ ہے کہ بہت سی باتوں میں یہ نطشے کے ہم نوا ہیں۔ مثلاً نطشے کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ تاریخ کو لازماً ترقی کا سفر نہیں کہتا۔ انسانیت کا ملجھا زماں کے آخری سرے پر واقع ہو یہ ضروری نہیں، بلکہ نطشے اصرار کرتا ہے کہ تاریخ کی بلند یوں کا اندازہ انسانیت کے اعلیٰ ترین نمونوں سے کرنا پڑتا ہے۔ جن کا تعلق مختلف زمانوں سے ہو سکتا ہے یعنی یہ ضروری نہیں کہ جدید سماج قدیم زمانے کے سماج سے بہتر ہو (Thoughts out of Season) صداقت کے بارے میں نطشے کہتا ہے کہ صداقت پر کسی کی اجارہ داری نہیں ہے نطشے ہمیشہ قائم رہنے والے

تصور کا بھی قائل نہیں۔ وہ سیاسی نظام کو بھی اچھی نظر سے نہیں دیکھتا، اس لیے کہ اس کی فکر کی پرواز میں کوئی تباہی آتی ہے۔ نطشے کے ان خیالات کی گونج اکثر نئے فلسفیوں کے یہاں ملتی ہے۔ نیز مابعد جدید صورت حال پر اس طرز فکر کے اطلاق کی مختلف شکلیں بھی نظر آتی ہیں۔ نوکو تاریخیت کا سخت سے سخت احتساب کرتا ہے۔ تاریخ کا سرتار یکی سے روشنی کی طرف ہوا اور اس کی کوئی گارنٹی نہیں ہے۔ جو لوگ کہتے ہیں کہ انھوں نے تاریخ کا راز پالیا ہے۔ بقول فوکو وہ داہے میں مبتلا ہیں کیوں کہ تاریخ غیر مسلسل اور غیر ہموار ہے۔ اس لیے فوکو مارکسزم کا قائل نہیں ہے۔ وہ کہتا ہے سچ کیا ہے اور جھوٹ کیا ہے اس کو ہمیشہ مقتدر طبقہ طے کرتا ہے، اور صداقت دراصل طاقت کا کھیل ہے۔ فوکو کا مشہور قول ہے کہ 'لفظ سچ بولنا کافی نہیں ہے سچائی میں شامل ہونا ضروری ہے۔' دیوانگی اور تہذیب نامی کتاب میں فوکو بحث کرتا ہے کہ کس طرح عقل معاشرے میں استبدادی کردار ادا کرتی ہے۔ بعد کے مفکرین نے فوکو کی اس سوچ سے خاص اثر قبول کیا ہے۔ دریدا کے معنی کی طرفیں کھولنے اور صداقت کو بے مرکزی ثابت کرنے میں بھی نطشے کے خیالات کی جھلک ملتی ہے۔

لیونارڈو جو کسی زمانے میں غالی مارکسی تھا، بعد میں علی الاعلان نطشے کا ہم نوا ہو گیا۔ یہی حال دے لیوز اور گواتری کے خیالات کا ہے۔ نئے مفکرین آمریت اور پولیس اسٹیٹ کے ماخذ کو مارکس سے قبل یگل کی جدلیات میں دیکھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ یگل کے جوہر مطلق (Absolute Spirit) کے تصور سے راستہ سیدھا 'گلاگ' کو جاتا ہے۔ بے شک مارکس نے تاریخیت کو مادی بنیادوں پر استوار کیا اور 'جوہر مطلق' کی جگہ اقتصادی قدر کو مامور کر دیا، لیکن تضادات بالآخر ایک بالاتر قوت پر منتج ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں دروازے پر پولیس کی دسک 'قادر مطلق' ہی کی شکل ہے جسے تاریخی ترقی کے نام پر روار کھا گیا۔

تخلیقیت کا جشن جاریہ

"Sustained celebration of creativity."

وضاحت کی جا چکی ہے کہ مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی کے خلاف ہے، اس لیے کہ کلیت پسندی، آمریت، یکسانیت اور ہم نظمی کا دوسرا نام ہے، اور یکسانیت اور ہم نظمی تخلیقیت کے دشمن ہیں۔ تخلیقیت غیر یکساں، غیر منظم اور بے محابا ہوتی ہے۔ یہ Libido

خواہش نفسانی کا نشانہ انگیزاں گہوار ہے۔ تخلیقیت کا تعلق مکمل ذلی آزادانہ فعل سے مہارت ہے خود رومی اور طبعی آمد (Spontaneity) سے۔ تخلیقیت کو میکاکی کلیت کا اسیر کرنا اس کی فطرت کا خون کرنا ہے۔ کلیت پسندی کے مقابلے پر مابعد جدید فکر تفرق آشنائی کو موجودہ مہد کا مزاج قرار دیتی ہے۔ مرکزیت گریز قوت رکھتی ہے۔ تخلیقیت آزادی کی زبان بولتی ہے۔ جب کہ کلیت حکومت پیدا کرتی ہے ایک پر چلاتی ہے، فکر پر پہرہ بٹھاتی ہے اور معنی کی راہ بند کرتی ہے۔ پس سائنسیاتی فکر کی رو سے آرٹ کی خود مختاری محکوک اسی لیے ہے کہ جب معنی کا مرکز نہیں تو کثیر السعویت پر پہرہ کیوں کر بٹھایا جاسکتا ہے نیز معنی کے تفاعل میں جو فی قاری (یا سامع یا ناظر) داخل ہو جاتا ہے، آرٹ کی خود مختاری ساقط ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہ نقطہ قاری متن کو نہیں پڑھتا بلکہ متن بھی قاری کو پڑھتا ہے۔ مصنف معنی کا حکم یا آمر نہیں کیونکہ معنی قرأت کی سرگرمی اور قاری کے تفاعل کا نتیجہ ہے اور ہر متن بدلتی ہوئی ثقافتی توقعات کے محور پر پڑھا جاتا ہے۔ معنی خیزی کا لانتناہی ہونا تخلیقیت ہی کی شکل ہے۔ لہذا تکثیریت، بے مرکزیت، بھرپور تخلیقیت، رنگارنگی، بولسہمی، غیر یکسانیت اور مقامیت، بمقابلہ کلیت پسندی و آمریت مابعد جدیدیت کے نمایاں خصائص ہیں۔ دوروں نے اس بات کو بہت پہلے محسوس کر لیا تھا کہ آواں گار دہی موجودہ مزاج کی صحیح ترجمانی کرتا ہے کیونکہ وہ معنی وحدانی کے خلاف ہے۔ حالات کی منطق نے ثابت کر دیا ہے کہ ہیگل ارتقائے وحدانی کا نظریہ دور تک ذہن انسانی کا ساتھ نہیں دیتا، اسی لیے مفکرین نطشے سے زیادہ قریب ہیں۔ نطشے ہر سطح پر تخلیقیت کے جشن جاریہ کا قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر چہ تخلیق پرانے نظم کو بدلتی ہے اسی لیے نئے کی نقیب ہوتی ہے۔ نطشے ذہن کی اس غر اور بے ہاک کشادگی پر زور دیتا ہے جو نئے کو لبیک کہتی ہے۔ بدلنے سے بھڑکتی نہیں اور اگر ضروری ہو تو سابقہ موقف سے ہاتھ اٹھا لینے میں بھی عار نہیں سمجھتی۔ تخلیقیت کسی ایک مقام پر رکتی نہیں، یہ ہر لمحہ جواں ہر لمحہ جرات آزماء، ہر لمحہ تازہ کار اور ہر لمحہ تغیر آشنا ہے۔ مابعد جدیدیت کی اس بحث سے جو نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ وہ یوں ہیں:

1. مابعد جدیدیت کسی بھی نظریے کو حتمی اور مطلق نہیں مانتی۔ یہ سرے سے نظریہ دینے کے خلاف ہے۔ ہر نظریہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے استبدادی ہوتا ہے، اس لیے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہے۔
2. نئی فکر ہیگل کے ارتقائے تاریخ کے نظریے کے خلاف ہے۔ حقائق سے یہ ثابت نہیں ہوتا

کہ تاریخ کا سفر لازماً ترقی کی راہ میں ہے۔

3. انسانی معاشرہ بالقوتہ جابرہ اور استبدادی ہے اور استحصال طبقاتی فقط نوعیت کا حامل نہیں۔
4. ریاست سماجی اور سیاسی جبر کا سب سے بڑا اور مرکزی ادارہ ہے۔
5. سماجی، سیاسی، ادبی، ہر معاملے میں غیر مقلدیت مرتج ہے۔
6. کسی بھی نظام کی کسوٹی حقوق انسانی اور شخصی آزادی ہیں۔ یہ نہیں تو سیاسی آزادی فریب نظر ہے۔
7. 'مہابیانہ' کا زمانہ نہیں رہا۔ 'مہابیانہ' ختم ہو گئے ہیں یا زیر زمین چلے گئے ہیں یہ دور 'چھوٹے بیانہ' کا ہے۔ 'چھوٹے بیانہ' غیر اہم نہیں ہیں، یہ توجہ کا استحقاق رکھتے ہیں۔
8. مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی اور فارمولا سازی اور ضابطہ بندی کے خلاف ہے اور اس کے مقابلے پر مخصوص اور مقامی پر، نیز کھلے ڈالے، قطری، بے محابا اور آزادانہ Spontaneous اظہار و عمل پر اصرار کرتی ہے۔
9. مابعد جدید عالمی مفکرین کا رویہ بالعموم یہ ہے:

If Marx is not true, then nothing is

ان کا کلیت پسندی، مرکزیت، یا نظریہ بندی کے خلاف ہونا، نیز بحیثیت کثیرالوضعیت، مقدمات، بولکھونی یا سب سے بڑھ کر تخلیقیت پر اصرار کرنا اسی راہ سے ہے۔



(مابعد جدیدیت نظریہ مباحث: مرتب: ناصر عباس نیر، ناشر: مطبعی پاکستان اردو اکیڈمی)

مابعد جدیدیت کا منظر نامہ

"زمانہ واقعی بدل گیا ہے۔ گزشتہ دور میں یونوٹین سماجی فلسفوں پر عمل بھی ہوا ہے اور ان کا پرچار بھی۔ مارکسیت کی تجدید ہوئی اور اس کی اتنی زیادہ اور مختلف شکلیں سامنے آئیں کہ عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ ڈاک لاکاں اور اس کے ہیردکاروں کی تحریروں نے تھیں نفسی کوئی جہتوں سے روشناس کرایا۔ ہارماس اور فرینک فرٹ اسکول کے دوسرے اراکین نے مارکس اور فرانڈ کے نظریات میں مہکت پر غور و فکر کا سلسلہ جاری رکھا۔ نسوانی تحریک، بصیرت اور دلائل کے اس تمام سلسلے کو منظر عام پر لے آئی، جسے ابھی تک ناقابل اعتنا سمجھا جاتا رہا ہے اور اس تمام پھل اور انتشار کے جچ اگر یہی داں سماجی فلسفے کے تجرباتی قلعے تفسیری، سافیتی، پس تجرباتی، رد تکلیل اور دوسرے حملہ آور غولوں کی علیحدگی پسند لہروں کے پھیروں کی زد میں آ گئے اور ان کی بنیادیں ہلنے لگیں۔"

آخر جدیدیت کا خاتمہ ہو گیا (واقعی!)۔ اب مابعد جدیدیت کا زمانہ ہے۔ مابعد جدیدیت عصر حاضر کی فکر، تہذیب اور جمالیات کی نشاندہی کرنے والی ایک ہمہ گیر اصطلاح ہے۔ جدیدیت کی طرح اس کے مفاہیم بھی مسلسل بدل رہے ہیں۔ اس میں تضادات کی کمی نہیں۔ لیکن پھر بھی اس امر سے انکار ممکن نہیں کہ ہمارا عہد جدیدیت کے دور سے نکل کر مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہو چکا ہے۔ مابعد جدیدیت کے ہمہ جہت اور دور رس اثرات کا اندازہ اس امر سے بھی ہوتا ہے کہ فلم سے لے کر فیشن تک، ادب سے لے کر اشتہار تک اور کلچر سے لے کر کاکس تک، ہر شے اور علم، — تاریخ، فلسفہ، معاشرہ، میڈیا، میڈونا — زندگی کا ہر شعبہ، تصور،

طرز و پیکر اس کے دائرہ آگہی میں شامل ہے۔

حال ہی میں ایک کتاب شائع ہوئی ہے۔ جس کے مصنف ہیں ڈاں فرانسوا لیونار۔ جب مابعد جدیدیت بچوں کے لیے بھی سودمند ثابت ہو رہی ہے تو ظاہر ہے کہ کوئی بھی مابعد جدیدیت کے دام شنیدن سے بچ نہیں سکتا۔ لیونار کا شمار مابعد جدیدیت کے اولین مفسرین میں کیا جاتا ہے۔ انہوں نے 1979 میں حکومت کے لیے ایک علمی اخلاعات رپورٹ تیار کی جو بعد میں کتاب کی صورت میں بھی شائع ہو چکی ہے۔ جس سے لعل اہاب حسن نے اپنی فکر انگیز کتاب میں ادب کے شعبے میں مابعد جدیدیت کے مسئلے پر سیر حاصل بحث کے دروازے وا کر دیئے تھے۔ لیکن عقل، اقدار، انسان پرستی اور فرد پرستی فکر پہلی جنگ عظیم کے بعد کے دور سے ہی مشکوک ہونا شروع ہو چکی تھی۔

آرٹلڈ ٹائن بی نے 1870 کے بعد رائج ہونے والی غیر عقلی طرز فکر کی مقبولیت اور برل انسان پرستی کے زوال کی تاریخ لکھتے ہوئے 1920 میں پوسٹ ماڈرن کی اصطلاح کا استعمال کیا۔ یہ وہی دور تھا جس میں آسویلڈ اسٹونگر کی تحریر میں نمودار ہوئی۔ ایس۔ ایبٹ کی شہرہ آفاق فلم 'دی ویسٹ لینڈ' (1992) منظر عام پر آئیں اور اس طرح شروع ہوئی مغربی معاشرے کے زوال اور جدیدیت کے الم ناک انجام کی داستان۔ جس میں انسان فکری فشار، تہذیبی اتھری اور اقدار کے انتشار کے سچ ترقی یافتہ تکنالوجی، ملٹی میڈیا ٹیوڈن اور جاہل مادیت کے بل بوتے پر علم، تفریح، ترقی، اقدار اور اقدار میں نئی مساوات قائم کرنے کی کوشش کر رہا ہے جس کے باعث ہمارا عہد الزن نالر کے 'فیوچر شاک' (1971) کو پہنچے اور 'دی فٹر ڈیو' (1981) پر پہنچے 'پاور شفٹ' (1990) کے نئے دور میں داخل ہو چکا ہے۔ یعنی ہر وہائی نئے عہد نامے پر دستخط کرتی چلی آ رہی ہے۔ (کیا بیسویں صدی کے خاتمے پر کوئی نیا منشور سامنے آنے والا ہے؟)۔

اس طرح جو اصطلاح جدیدیت کے بعد کے دور کی نشان دہی کرنے کے لیے استعمال میں لائی گئی۔ اب ایک فکری اور تہذیبی رویے اور نظریہ اقدار کی صورت اختیار کر گئی۔ پوسٹ اور ماڈرن کے سچ کی اسپیس مٹ گئی۔ ماڈرن کا M بھی سمٹ کر m ہو گیا اور پوسٹ ماڈرن ازم عصر حاضر کا نیا مستند منظر نامہ بن گیا جس کے اپنے مفروضات، تعقبات اور تصورات ہیں۔

یہ ایک ایسا دور ہے جس میں سب کچھ پوسٹ ہو چکا ہے۔ یا ہوتا جا رہا ہے۔ پوسٹ، انڈسٹریلزم، پوسٹ کولونیلزم، پوسٹ مارکسزم، پوسٹ ماڈرن ازم، پوسٹ اسٹریٹجرل ازم،

پوسٹ ہسٹری۔ یعنی اب تاریخ کا بھی خاتمہ ہو چکا ہے۔ تیس دور میں ماضی، حال اور مستقبل اور تاریخ پر جتنی بحثیں ہوئی ہیں، شاید ہی کسی گزشتہ دور میں ہوئی ہوں۔ عہدِ حاضر کی تاریخ اتنی برق رفتاری سے بدل رہی ہے کہ اب پوسٹ پوسٹ اسٹرکچرل ازم اور پوسٹ پوسٹ ماڈرن ازم، کی چرچا بھی شروع ہو گئی ہے۔ 1981 میں شائع ہونے والی ایک کتاب کے آخری الفاظ ہیں: — ”(پوسٹ پوسٹ ماڈرن ٹین۔)“ تو کیا جب بیسویں صدی کے خاتمے میں صرف چند برس ہی رہ گئے ہیں تو پوسٹ پوسٹ ماڈرن ازم بھی ختم ہو جائے گا اور اس کے ساتھ ہی ابھی تک رائج انسانی تاریخ اور تہذیب کے تمام تصورات بھی بے معنی ہو جائیں گے اور ایک نئی تاریخ اور نئی تہذیب کا آغاز ہوگا اور یہ معاملہ مستقبل کی جانب یا واپسی کے سفر کا ہے۔ لیکن اور حالیہ ادب مستقبل کے اسی سفر کی داستان رقم کر رہا ہے۔ لہذا دہائی تحریروں اور تفسیروں میں جو نئی لکڑیاں آ رہی ہے وہ اسی سفر کی روداد کی ہی نشان دہی کر رہی ہے۔

9 مئی 1968 کو عہدِ حاضر کی تاریخ میں ایک بڑا حادثہ رونما ہوا۔ پیرس میں طلبہ کی بغاوت شروع ہو گئی۔ جو احتجاج اس مطالبے سے شروع ہوا تھا کہ ”ہم بالغ ہو گئے ہیں۔ ہمارے کمرے میں لڑکیوں کو آنے کی اجازت ملنی چاہیے۔“ وہ ایک وسیع سماجی اور تہذیبی انقلاب کا پیش خیمہ بن گیا۔ طلباء کا مطالبہ، نوجوانوں کی آزادی، میل جول کی آزادی، ایک نظریاتی نعرے کی صورت اختیار کر گیا۔

”تحلیل کو طاقت حاصل ہو۔ تحلیل قوت ہے۔“ ٹاں پال سارتر نے اس نعرے کو وجودی آزادی کے تصور سے منسلک کر دیا اور اس کی پرزور حمایت کی اور کہا کہ ریاست کے تمام تر اداروں اور کاروبار میں نوجوانوں کو نمائندگی ملنی چاہیے اور مزدور طبقہ کے بجائے برافروختہ نوجوانوں کا گروہ جس میں تمام طبقات کے طلباء شامل تھے، انقلاب کا ہر اول دستہ بن گیا۔ کیونسٹ ساحل پر کھڑے تماشا دیکھتے ہی رہ گئے۔ مخالفت بھی کی لیکن طبقاتی لکڑی اساس اور جنگ کی حکمت عملی میں دراریں پڑ گئیں۔ رہی سہی کسر نسوانی تحریک نے پوری کر دی۔ مثل فو کو نے مزدوروں کے مقام پر جن چھوٹے چھوٹے گروہوں کا ذکر کیا تھا اور جنہیں مابعد جدیدیت کے افراق اور لامرکزیت کے تصور میں اساسی مقام حاصل ہے۔ سماج کے نئے مدافعتی دستے بن گئے۔ اطفال ہوں یا طلباء، خواتین ہو یا سیاہ فام، جنسی کج رویوں یا سماجی منحرف، تیسری دنیا کے باشندے ہوں یا نیوکلیائی حشر کے خلاف جہاد کرنے والے امن پسند۔ ہر طرح کے اقلیتی

گروہوں نے لبریشن اور تشخص کی بحالی اعلان کر دیا۔ اقلیتی آزادی، مقامی خود مختاری اور مرکزیت، مابعد جدیدیت کے بنیادی رویے بن گئے اور یہ کہا جانے لگا کہ علم ان اقلیتی گروہوں بالخصوص جنہیں عام طور پر Deviant قرار دیا جاتا ہے پر غلبہ پانے کا اہم حربہ ہے۔ پوسٹ کولونیل ادب، تیسری دنیا کا ادب، نسوانی ادب، سیاہ فام ادب، دلت ساہتیہ وغیرہ۔ ادب کے غالب رجحانات کے خلاف تکثیریت کے خود مختار ادب کی عکاسی کرنے والے اہم رجحانات بن گئے۔ مثل فو کو نے علم اور قوت کے باہمی اشتراک عمل پر نظریاتی بحث کا آغاز کیا اور کہا کہ علم قوت ہے۔“ ۱۱

اسی دہائی میں اخلاق، اقدار، طرز عمل، سیاست، نظام، جنسی رویوں اور رشتوں کے مفروضات کو چیلنج کیا گیا۔ اینگری بیک میں، بیلس، نسوانی لبریشن، سیاہ فام لوگوں کی تحریک، طالب علموں کی بغاوت، پیپ، لی پی اور جنسی انقلاب کی باغیانہ فضا میں فن، فلسفہ، ادب، نفسیات اور سماجیات میں نئی فکریات کی نمود ہوئی۔ روئلڈ ڈیوڈ لینک نے امراض نفسی معالجے کے مروجہ طریقہ کار کے خلاف Anti Psychiatry کی مہم کا آغاز کیا۔ اس نے زمین بدھ مت سے متاثر ہو کر شاعری بھی کی اور پاگل پن (ایکینز و فریجیا) کو درد ان قرار دیا اور اس باعث 'پاگلوں کا مسیحا' کے لقب سے نوازا گیا۔ انسان نے ٹکنالوجی کے بل بوتے پر جس خوش آئند مستقبل کی خیالی دنیا کا خواب دیکھا تھا اس کی تعبیر جارج آر ویل اور آکلس بکسلے کی تحریروں میں 'دوزخ بر روئے زمین' کے بھیا تک ڈس ٹوپیا / انٹی یوٹوپیا کی صورت میں پہلے ہی رقم ہو چکی ہے۔ ٹکنالوجی نائے فطرت، تہذیب تخریب اور معاشرہ کی منظم ادارہ بندی کے نراجی انتشار کے مترادف قرار دئے گئے۔ نظریہ ہو یا نظام، حرف ہو یا حرفت سب باطل ثابت ہوئے۔ مارکسی کیسا کا خدا کا نئی عرصہ پہلے ہی پتھر کا منم بن چکا تھا۔

جس ماس میڈیا کے پھیلاؤ نے مارشل میک لوہان کے الفاظ میں دنیا کو 'گلوبل ویج' بنا دیا ہے۔ ویڈیو ٹکنالوجی نے اس کی مرکزی ٹرانس میشن اور ہمہ گیر رسائی کو چیلنج کیا۔ آڈیو ویڈیو ٹکنالوجی نے نہ صرف علم اور اطلاعات کو دور دراز علاقوں تک پہنچایا بلکہ فن، موسیقی اور کلچر کو بھی عوام تک لے گئی۔ کئی ممالک بالخصوص لاطینی امریکہ کے ممالک میں ویڈیو نے سیاسی شعور اور قومی بیداری میں بڑا اہم رول ادا کیا۔ امریکہ میں گوریلانٹلی ویشن نے ماس میڈیا نیٹ ورک کو منتشر کرنا شروع کر دیا۔ بیافرو کے بھوکے بچوں کی شبیہوں کے ساتھ بلیوں کی خوراک کے

اشتہارات کو پہلو بہ پہلو رکھ کر امریکی سرمایہ پرستی کو اپنا بے مصرف صارف چہرہ دکھایا۔ مارشل میک لوہان کی تحریروں نے الیکٹرانک میڈیا کے ادب اور کلچر پر اثرات کے باعث تنقیدی فکر کو بھی متاثر کیا۔ مائیکارکسیٹ سے انحراف بھی ہوا اور اس کی نئی تاویلیں بھی پیش کی گئیں۔ نو مارکسی ہیریٹ مارکوز کی تحریروں نے نوجوان طبقوں میں کافی مقبول ہوئیں۔ نئے بائیں بازو کی تحریک نے اشتہاری آمریت کے پرانے عہد نامے منسوخ کر دیے۔ پس ساختیات نے مارکسیٹ کے نئے دبستانوں کو جنم دیا۔ کلچرل مارکسیٹ اور نئی تاریخیات ادب اور فن کی تصویر میں زیر بحث آنے لگیں۔ مارکسیٹ، تحلیل نفسی، وجودیت اور نسوانی تحریک ایک ہی صف میں نظر آنے لگے۔ مروجہ غالب تہذیب کے مقابلے میں متوازی تہذیب کی ترویج ہونے لگی۔ جو مابعد جدیدیت کے فکری اور جمالیاتی منظر نامے کا پیش خیمہ بنی۔ اکثریت، عالمیت، مرکزیت، کلیت، حتمیت پر مبنی ادب، فن اور ثقافت کے تصورات پر سوالیہ نشان لگ گیا۔ ان سوالات اور انحراف کی جو پوچھا آئی اس نے امریکہ اور یورپ کے معاشرہ کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ ہندوستان میں بھی اس کی بازگشت سنائی دینے لگی۔ اس دہائی میں ڈاک دریدانے رد تکمیل کا نظریہ پیش کیا۔ جو مابعد جدیدیت کی اساسی فکر میں بڑا مہم ثابت ہوا۔ سماجی تعمیر پسندوں کی تحریک نے بھی مابعد جدیدیت کی سماجی نظریاتی بنیاد کو مستحکم بنانے میں اہم رول ادا کیا۔

نئی نسل نے یہ دعویٰ نہیں کیا کہ اس کے پاس تمام سوالوں کے جواب موجود ہیں یا مسائل کا پہلے سے تیار شدہ کوئی حل ہے۔ اس طرح ہر وہ فکر اور طرز عمل جسے فطری، ابدی، آفاقی اور جامد تصور کر لیا گیا تھا مشکوک ہو گیا۔ مابعد جدیدیت کے مفکرین اور فن کاروں کے لیے یہ دہائی فکری تفسیر و تفہیم اور نئی نظریہ سازی کا اہم دور تھا۔ کچھ بھی پردہ اسرار میں نہیں رہ گیا۔ سب کچھ مابعد الطبیعیات کی دُھند سے نکل کر عیاں ہو گیا۔ Demystify ہو گیا۔ ڈاک لاکاں، ڈاں فرانسواں لیونار، مشل فوکو، ڈاک دریدا، جولیا کریستوا، ڈاک بوزریٹار اور پاں دی مان وغیرہ کی ابتدائی اہم تحریروں میں اسی دور میں منظر عام پر آئیں۔ ان کی تحریروں سے جو فکری اور لسانی تہذیبی آئی اس نے ادب اور تنقید کے مفروضات کو یکسر بدل دیا۔ لبرل انسان پرستی، اخلاقی اقدار اور کلچر جن پر میٹھیو آرٹلڈ اور ایف آر لیوس کے نظریہ تنقید کی اساس قائم تھی، متروک کی مہر ثبت ہو گئی۔ مارکسیٹ، وجودیت اور جدیدیت کے بجائے لسانیات، پس ساختیات اور علم نشانیات۔

علامات (Semiotics/Semiology) اور لسانیات اکادمک Inthing ہو گئی۔

حالانکہ حال کی بیشتر دوسری فکری اور فنی تحریروں کی طرح، مابعد جدیدیت بھی فرانس زاد ہے لیکن اس کا اثر یورپ بالخصوص امریکہ پر زیادہ پڑا ہے۔ گزشتہ چند برسوں سے ہماری ادبی فکر پر بھی اس کی دستک سنائی دینے لگی ہے۔ حالانکہ یورپ اور امریکہ میں اب یہ لوٹے قدموں کی مدھم ہوتی چاپ بیتی جارہی ہے۔ ہندی ادب میں بھی اب اس کی چرچا بہت کم ہو گئی ہے۔

رڈن خیال بیدار ذہنوں کے لیے یہ ایک لمحہ فکریہ ہے کیوں کہ مابعد جدیدیت کا تذکرہ ادب اور فن کے دائرے سے باہر نکل کر پوری تہذیب پر محیط ہو چکا ہے اور اس کے حوالے سے علم، فن اور زندگی کے ہر شعبے سے متعلق متعدد کتابیں اور رسائل و جرائد میں تحریریں شائع ہو چکی ہیں لہذا اس کے تنقیدی محاسبے کی اشد ضرورت ہے اور اس کے مثبت پہلوؤں اور منفی ردیوں دونوں پر سنجیدہ غور و فکر کی ضرورت ہے۔

قرنِ دسویں کے بعد نشاۃ ثانیہ کا جو دور شروع ہوا اور سترہویں صدی کے اواخر اور آٹھویں صدی میں رڈن خیالی کی جولہ چلی اس کے بعد شاید ہی کوئی ایسا دور ہو جس کا خاتمہ اس ہنگامہ خیز فکری اور تہذیبی تنوع اور تغیر میں ہو رہا ہو۔ مابعد جدیدیت موجودہ انسانی صورت حال پر ایک اہم مباحثہ بن چکی ہے جس کی تصدیق فنِ تعمیر کی اس دستاویز سے بخوبی ہوتی ہے جسے پولش یونین سولی ڈیرٹی (Solidarity) نے شائع کیا تھا۔ اس دستاویز میں جدید شہروں کی تعمیر اور تہذیب کو نوکر شاہی اور مطلق العنانیت کی باہمی سازش کا 'عطیہ' قرار دیا ہے۔ دستاویز میں کہا گیا ہے کہ موجودہ شہروں کا تہذیبی زوال فنِ تعمیر کے تاریخی تسلسل کو منقطع کرنے کی عظیم غلطی کا منطقی نتیجہ ہے۔ سولی ڈیرٹی اس غلطی کو درست کرنا چاہتی ہے جو اس آمریت پرست نوکر شاہی کے اعمال کے باعث ظہور پذیر ہوئی ہے جو یہ کہتی ہے کہ ابتدائی لاشعور (مابعد جدیدیت) کی عظیم تحریک ایک عارضی فیشن ہے۔ **قل**

علوم اور فنون کی حد بندیاں مٹ رہی ہیں۔ یہ اکادمک حد بندیاں نہ صرف من مانی ہیں بلکہ علم اور معاشرے کی نشوونما کے لیے خطرناک بھی ہیں۔ اسی باعث دو یا زائد علوم مل کر نئے نئے شعبوں کو جنم دے رہے ہیں۔ معاشیات فلسفے میں دخل دے رہی ہے، فلسفہ ادبی تنقید میں، سماجیات جغرافیہ کی حدود کو پار کر رہی ہے اور لاشعور سیاست کے سیاہ خانے میں ٹامک ٹوئیاں مارنے لگا ہے۔ فلم، ٹی، فوٹو گرافی، ٹکشن، فیشن، کوکس، کمپیوٹر، موب، موسیقی، مصوری، مجسمہ سازی، موڈلنگ، میڈیا، تعمیر، تعمیر، ادب، اطلاعاتی سسٹم، الیکٹرانک، کیوئی کیشن، اشتہار،

لباس، لسانیات۔ غرض کہ ہر فنی اور جمہاتی اظہار، زندگی کا ہر گوشہ اور معاشرے کی ہر شے، فکر کا ہر اسکول ایک دوسرے سے جگے مل رہا ہے۔ نظم نثری ہو رہی ہے اور نثر شاعرانہ۔ ادبی تحریریں، تاریخ نگاری اور تاریخ فکشن کا فارم قرار دی جا رہی ہے۔ شاید اسی لیے کچھ لوگوں کو سرحدوں کو پار کرنے کی یہ کوششیں غیر قانونی محسوس پیٹھ اور دانشوری کی دہشت نظر آتی ہے۔ لیکن رویت کے اس عمل نے علم کے کسی شعبے کو بھی اس کی پیدائشی اصلی شکل میں نہیں رہنے دیا۔

مابعد جدیدیت سے کیا مراد ہے؟ کیا مابعد جدیدیت ایک ذہنی کیفیت ہے؟ ایک رجحان، ایک تحریک؟ یا ایک نظریہ؟ کیا یہ محض ایک منطقی رویہ ہے جو جدیدیت کے خلاف ابھر کر سامنے آیا ہے اور اس کے تمام اثاثے، فکر، فن، فلسفہ، نظریہ، نظام، ادب، ذات، تہذیب اور اقتدار کو تہس نہس کر رہی ہے۔ ”مابعد جدیدیت سماجی اور تاریخی نظریہ کی تمام کلی صورتوں کو رد کرتی ہے۔ استدلال کے عائیاتی طریقہ کار کو رد کرتی ہے مستقبل کی پوٹو بین خیال آرائی کو رد کرتی ہے۔“¹⁴

کیا مابعد جدیدیت ’رویت‘ کے عمل کے بعد جمہیات کے کسی نئے نظریہ کی تعمیر کرتی ہے یا یہ محض علامات کا عیارانہ عظیم الشان قماشہ ہے۔ قلعہ جو کچھ بھی ہو۔ اس میں شک نہیں کہ مابعد جدیدیت، مابعد الطبیعیات، تاریخ کے مردہ تصورات اور عقلیت کے خلاف ایسی طرز فکر ہے جس سے عصر حاضر کی فکر اور تہذیب متاثر ہوتی ہے۔ اب تمام مفروضات کو شک و شبہ کی نظر سے دیکھا جانے لگا ہے۔ کیوں کہ ان مفروضات کے پیچھے ”سفید قام، مرد غالب شاد نیت، یورپ مرکوز، اشرافیہ کی سوچ“ ہے۔ لہذا وہ تمام تصورات اور نظریہ جو اس سوچ پر مبنی ہیں، ایک خول میں بند ہو کر رہ گئے ہیں۔ سوچ کی اس جگہ سے نکلنے کی ضرورت ہے۔ اس کی حدود سے تجاوز کرنے کی ضرورت ہے۔ حدیں چاہے زبان کی ہوں یا ذات کی۔ موضوع، مذہب، معاشرے یا ریاست کی، اشرافیہ تہذیب کی یا پاپولر کچر کی سب من مانی، فرضی لائسنس اور گمراہ کن ہیں۔ کیونکہ تاریخ کے تار و پود بکھرے ہوئے ہیں اور زندگی کے حاشیے پر ہیں۔ اس لیے ہمیں مرکز سے محیط کی جانب رخ کرنے کی ضرورت ہے کیونکہ کوئی متعین یا جامد مرکز نہیں۔ لہذا لامرکزیت ایک اہم فکری اور تہذیبی انقلاب ہے۔ ادب کا کوئی عظیم بیانیہ (Meta Narrative) نہیں۔ الفاظ من مانے طور پر غلط معنی میں مستعمل ہو رہے ہیں اور قارئین غلط قرأت کا شکار بنائے جا رہے ہیں۔ اس غلط بیانی اور غلط معانی سے بچنے کے لیے الفاظ کو بدلنے کی ضرورت ہے۔ پرانے الفاظ کو نئے معنی اور نئے معنی کے لیے نئے الفاظ کی اختراع کی ضرورت ہے۔ مثال کے طور پر

کھروٹی کے بجائے دیگر پس (otherness) کہا زیادہ صحیح ہے۔ گھریلو کام کے لیے گھریلو مددگار، صحت فردشی کے بجائے کمرشیل جنسی سروس، معذور یعنی Disabled کے بجائے Differently Abled حقیقت، معنی اور لفظ کے صحیح رشتے کی عکاسی کرتے ہیں جاپانی فوجی سپاہیوں کی جنسی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے جن ہالغ اور ناہالغ لڑکیوں کو کسی بنا پر کیا انہیں Comfort Woman کا نام دیا گیا تھا۔

الفاظ اور اصطلاحات کے پیچھے پوشیدہ سوچ کی ساخت فکری ہی جدید دور کی نمائندگی کرنے والی معنی خیزی فراہم کر سکتی ہے۔ ان کے نظریات کے تحت انسان کا موضوع اور آفاقی تصور مشکوک ہو جاتا ہے۔ مابعد جدیدیت، اثباتیت، انسان پرستی، صداقت، حقیقت، آفاقیت، انسانی فطرت اور فطری جنسی اعمال، عقلیت اور مابعد الطبیعیات کی نفی کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ کوئی بھی، کچھ بھی مستند نہیں اور نہ ہی مابعد جدیدیت کی پلغار سے محفوظ ہے۔ مابعد جدیدیت اس بات پر زور دیتی ہے کہ انسانی تجربہ اپنی ماہیت میں نہ صرف نامکمل اور کھرا ہوا ہے بلکہ مختلف اقدار اور اقتدار بھی، بحران کا شکار ہو چکے ہیں۔ مابعد جدیدیت فن کی ادارہ بندی، میوزیم کاری اور اشرافیہ کے فنی تجربے کی ارفع تخلیقی نوعیت کے دعوے کے خلاف روزمرہ کی زندگی کے کڑیاتی جمالیاتی عمل کو ترجیح دیتی ہے۔ اسی لیے شاید اس پر یہ الزام عائد کیا جاتا ہے کہ یہ اعلیٰ فن پارے اور بازاری حسن میں کوئی فرق روا نہیں رکھتی۔

تہذیبی مابعد جدیدیت کی زد سے جن عناصر کو انسانی تجربے کے لیے مستقل طور پر لازمی قرار دیا جاتا ہے وہ زندگی اور معاشرے کے فطری حقائق نہیں بلکہ سماجی ساختیں ہیں۔ جو مسلسل بدلتی رہتی ہیں جس کے باعث انسانی فطرت کو بھی رد فطرت کے عمل سے گزرنا پڑ رہا ہے۔ جب انسان کے مختلف اعضا ایک جسم سے دوسرے میں منتقل کیے جا رہے ہیں اور اس کے جسم کے اندر مشینی اور الیکٹرانک آلات فٹ کیے جا رہے ہیں تو ازلی اور مستند انسانی فطرت کی کیا تقدیر رہ جاتی ہے۔ کیا Cyborgs اور Neuromanacer ازلی فطرت سے عاری پوسٹ۔ پوسٹ ماڈرن انسان ہوں گے۔ Denatured man کی ممکنہ آمد ذات، داخلیت اور موضوعیت پر از سر نو غور کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ ذات، داخلیت اور موضوعیت جدیدیت کے کلیدی الفاظ رہے ہیں۔ مابعد جدیدیت ان الفاظ کے پیچھے جمائیک کر دکھاتی ہے کہ یہ کس معنی، مصلحت یا مفاد کی پردہ داری کرتے ہیں۔ مابعد جدیدیت کی نظر میں انسان ان کا بوجھ برداشت کرنے کے اہل نہیں۔

ٹراک لاکاں نے فرائیڈ کے نظریات کے خلاف اپنی رائے پیش کرتے ہوئے کہا ہے کہ فرائیڈ کی فکر شعوری طور پر فن پارے میں ذاتی علامتوں کو شامل کر لیتی ہے۔ "فکر اور خدا کرے کے ذہنی شیشہ گھر کے پیچھے کوئی اصلی ذات نہیں۔" ۱۷ انسان شعور ہی علم اور تمام اعمال کی پرکھ کا پیمانہ نہیں۔ اس طرح مابعد جدیدیت انسان کے مرکزی مقام کی نفی کرتی ہے۔ موضوع اور ذات کو جدیدیت اور فلسفے کے مرکز سے الگ کرنے کا رجحان مابعد جدیدیت میں بہت زیادہ نمایاں ہے۔ حالانکہ ٹراک وریڈانے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ وہ موضوع کو نابود نہیں کرنا بلکہ اُسے دوسرے الگ مقام پر لے جاتا ہے۔ پھر بھی موضوع کی معروضیت اور لامرکزیت پر اُس کا اصرار اہل فکر کے لیے ابھی تک پریشانی کا باعث بنے ہوئے ہیں۔ مارکسی نقاد فریڈرک جیمسن کے خیال میں "مارکسیت اور تمام کُلّی نظریات کی ناکامی اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ تجریدی فلسفاتی تصورات جیسا کہ موضوع کی موت ہے جلد ہی حقیقی تاریخ میں بدل جاتے ہیں اور حقیقی موضوع کی حقیقی موت ہو جاتی ہے۔ تصورات موضوعات کی جگہ بے شک لے لیں۔ یعنی یہ خیال کہ الفاظ محض نشانات ہیں اور خارجی حقیقت سے ان کا کوئی رشتہ نہیں۔ ناقص سادہ لوح اور عصری دور کے لیے خطرناک ہے۔" اسی لیے یہ بات تعجب خیز نہیں کہ موضوع کی موت کے بعد ادب کا موضوع اب 'لفظ' ہی ہے۔ مابعد جدیدیت نے زندگی اور کائنات کے اسرار و رموز سے تو پردہ افشا دیا لیکن 'لفظ' کو پر اسرار بنا دیا:

سب سے سندر اور بھیا تک بات بھی ہے
کہ شہد کا ارتھ ہی شہد ہے
یا کہ ہے۔۔

(اشوک واجپئی)

مابعد جدیدیت انفرادیت موضوع اور شعور کے مواد کو بین الموضوعیت میں بدل دیتی ہے۔ تخلیق کے محرکات، تعلیم کی وحدت، خیال کا اچھوتا لود نیا پن، فنی انج، مستور معنی کی لامحدود وسعت سے موضوعی شعور اور تسلسل کا رشتہ اتنا گہرا اور پائیدار تصور کیا جاتا رہا ہے کہ مابعد جدیدیت اسے شک کی نظر سے دیکھتی ہے۔ مابعد جدیدیت کی فکر میں ادب اور فن کا کوئی مستقل منظر نامہ یا تناظر نہیں ہوتا بلکہ یہ بدستور بدلتا رہتا ہے۔ تمام وقوف، ادراک، افعال اور استدلال سماجی ماحول سے اگر متعین نہیں ہوتے تو اس کے ذریعہ ترتیب تو پاتے ہی ہیں۔ اس لیے زبان،

دب، تہذیب اور انسان کے بارے میں کوئی ابدی، مستقل آفاقی تصور ممکن نہیں، جس کا اطلاق ہر قوم، نسل، فرقے یا علاقے پر کیا جاسکے۔ مابعد جدیدیت تاریخ اور سماجی تہذیبی کے غائیاتی نظریات اور تمام خیالات کو جن کا تعلق روشن خیالی کی عقلیت اور ترقی کے تصور سے ہے رد کرتی ہے۔ وہ صداقت کے مستقل پیمانوں، ذاتی تجربے کے اسناد اور اقدار کے اصلی جوہر کے تصورات کو تسلیم نہیں کرتی لیکن ہمیں اس امر کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ یہ سب اپنے معنی مختلف سماجی اور سانسائی ساختوں سے حاصل کرتے ہیں۔ سماجی ساختوں اور محرکات سے فرد اس عمل سے گزرتا ہے جسے تہذیبی عمل کہا جاتا ہے۔ رسموں اور روایوں میں ہی فرد کے مقام آگئی اور اس کے تصورات کی پرورش ہوتی ہے۔ ذات خود مختار مملکت نہیں، کوئی غیر آہ دیا نور یا نکتہ جزیدہ نہیں بلکہ رشتوں، رد جوں اور مقامی عداوتوں کے نالے ہالے کے مخصوص تریسی سرکٹ میں اپنا وجود رکھتی ہے اور اپنی شناخت اور معنویت حاصل کرتی ہے۔ لہذا افتراق، دور لامرکزیت ایسے بنیادی عناصر ہیں جن پر مابعد جدیدیت کی گہری ساخت مستحکم کی گئی ہے، لیکن ہمیں اس خطرے سے بھی آگاہ رہنا چاہیے کہ اگر ہم افتراق اور لامرکزیت کو اس کے منطقی نتیجے تک لے جائیں تو حرام انسانی اور سماجی روابط ختم ہو جائیں گے۔ خدا نے جب آدم کی تہذیب کو ختم کیا تو اس کی زندگی میں حوا کی صورت میں افتراقی رشتے کی فوس شروع ہوئی۔ لامرکزیت، مقامی تہذیبوں اور اکائیوں میں منتشر ہو کر دوسری تہذیبوں اور اکائیوں سے بھی اپنا رشتہ منقطع کر لیتی ہے اور بارہا ان کی تشدد آمیز جارحانہ مخالفت کرتی ہے۔ لاشریک شناخت اس ہم احساسی کو ختم کر دیتی ہے جس کے بغیر انسان مستقبل میں مقامت، قومیت اور گلوبل ازم کی مختلف سطحوں پر ہمہ وقت موجود نہیں رہ سکتا۔

جب ہم جانتے ہیں کہ خارجی، علاقائی/لسانیاتی اور تہذیبی عناصر ہمارے فکر و نظر کو تہذیب دیتے ہیں تو ادب میں کسی مطلق، کامل، حتمی اور کلی نظریہ کی کوئی گنجائش نہیں رہ جاتی۔ جدیدیت عقلیت اور اس سے وابستہ کسی عظیم بیانیہ کی کلی نوعیت اور اس جعلی بنیاد پرستی کو جائز قرار نہیں دیا جاسکتا۔ آج ضرور مقامی بیانیوں کے عارضی فلسفے کی ہے جس پر کسی عمومی یا جامع اصول کا اطلاق نہیں ہوگا۔ کلیت نہ صرف ذہنی آمریت بلکہ جمالیاتی دہشت گردی کو بھی جنم دیتی ہے۔ حقیقت کا کوئی واحد بیانیہ یا پرکھ کا کوئی ایک پیمانہ نہیں ہو سکتا۔

کلیت، فن، فکر اور زندگی کے خلاف تشدد آمیز رویہ ہے۔ کلیت مارکسی مادی/طبقاتی

نظریے کی ہو یا آفاقی انسان پرستی کی آفرائیزین شعور اور لاشعور کی ادب، فلسفے اور تاریخ میں عظیم بیانیہ کا باعث بنتی ہے۔ یہ متضاد عناصر کو نہ صرف یک جا کرتی ہے بلکہ یکساں بھی بناتی ہے۔ اس طرح یک جا کی اور یکسانیت مرکزی قوت اور اقتدار کے حصول کا باعث بنتے ہیں۔ جب کسی سماج میں اتنے سارے عقیدے، رواج، لوگ، فرسے، کلچر، لہجے، اظہار، پیرائے، پیکر، تصور، نظریے اور طرز زندگی ہوں، جن میں تضادات بھی ہیں اور اختلافات بھی، جو ایک دوسرے کا سامنا کرتے ہیں، باہم کھراتے ہیں تو وہ اپنے تشخص کے تحفظ کے لیے کسی ایک ساخت میں مدغم ہونے کے خلاف ممانعت کرتے ہیں۔ لہذا تاریخ اور ترقی کے نام پر ان بے جوڑ سماجی ساختوں کو یک اکائی میں منسلک کرنے کی کلام کوششیں بے سود ہیں۔ مابعد جدیدیت اقلیتی گروہوں کی خود بخاری اور شناخت کے لیے سائنس کو بھی چیلنج کرتی ہے کیونکہ سائنس اقتدار میں غیر جانب داری کا دعویٰ کرتی ہے لہذا سائنس کی تنقید مابعد جدیدیت کا بنیادی مسئلہ بن جاتی ہے۔

انسانی تجربوں، خواہشوں، اُمیدوں، خوف اور تصورات کے پارے میں کوئی بھی عمل جو تاریخ اور ہمارے کرے کے دائرے سے باہر ہے ناکافی ہے۔ یہ طرز فکر ہیئت پرستی سے کسی حد تک مماثلت رکھتی ہے۔ ہیئت پرستوں کا اعتقاد ہے کہ تمام معنی متن کے ہمارے میں ابھری طور موجود رہتے ہیں۔ معنی کی کوئی مستقل گارنٹی نہیں ہے۔ ایسے کسی علم کا امکان نہیں جو مستقل اور مستند صداقت کو تسلیم کرتا ہے۔ ذات اور موضوع انسان اور کائنات کی جس مثالی عکاسی اور تصور کو ابھی تک مستند سمجھا جاتا رہا ہے اسے جدید تاریخ اور مابعد جدیدیت کا ادب تسلیم نہیں کرتا مابعد جدیدیت کا ادب فن پارے کو جستجو اور نئے معنی کے تخلیقی انکشاف سے گزرنے کا موقع مہیا کرتا ہے۔ مابعد جدیدیت کا ادیب جو متن تحریر کرتا ہے یا فن کار جو فن پارہ تیار کرتا ہے وہ کسی پہلے سے طے شدہ اصول سے تکفیل نہیں ہوتے، اس لیے متن یا فن پارے کی پرکھ جانے پہچانے مقولوں اور اصولوں کے پیمانوں سے ممکن نہیں۔

آج جو ماضی ہمیں دستیاب ہے، متن ہے۔ ماضی کبھی حقیقی تھا لیکن اب وہ گم ہو چکا ہے یا اپنے مقام سے دور جا چکا ہے۔ یا کم از کم ہٹ چکا ہے۔ اُسے زبان کے حوالوں، اشاروں اور نشانات کے ذریعہ ہی بحال کیا جاسکتا ہے۔ لہذا یہ دعویٰ کرنا کہ ماضی کی حقیقت کا مستند یا مکمل ادراک ممکن ہے، صحیح نہیں۔ مابعد جدیدیت اس بات سے انکار نہیں کرتی کہ ماضی (کبھی) موجود

تھا لیکن سوال یہ ہے کہ ہم آج بھی ماضی کی حقیقت کو کیسے جان سکتے ہیں۔ ماسوائے نشانات یا اُس کے متن سے یا اُن حقائق سے جن کی ہم نے تعبیر کی ہے، جنہیں ہم نے معنی عطا کیے ہیں۔ لہذا مابعد جدیدیت کی رو سے تاریخ تک ہماری رسائی متن کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ اس کے دستاویز، شواہد اور چشم دید گواہ سب متن ہیں۔ یہاں تک کہ ماضی کے اداروں، اس کی سماجی ساختوں اور رواجوں کو سماجی متن کے روپ میں ہی دیکھا جانا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ مابعد جدیدیت کا یہ رجحان پس ساختیات سے کافی متاثر ہے۔

کیا مابعد جدیدیت نے تاریخ کو ایک متروک علم قرار دے دیا ہے یا کسی جنگ یارڈ میں دفن کر دیا ہے۔ تاریخ کو متروک قرار نہیں دیا گیا اور نہ ہی فراموش کیا گیا ہے بلکہ لسانی تصور کے طور پر اس کی از سر نو فکر کی گئی ہے۔ مابعد جدیدیت پھر سے فکر کیے گئے۔ ماضی کی جانب واپس قدم ہے۔ وہ یہ دیکھنا چاہتی ہے کہ کیا ماضی کے تجربے میں ایسا کچھ ہے جو قابلِ قدر ہے۔ گزشتہ کئی برسوں کی جبری فراموشی کے بعد تہذیب اور تاریخ میں عوامی دلچسپی کا فروغ ہوا ہے۔ فکری تجربے اور کپیوٹر کے کلچر میں بظاہر جو تضاد نظر آتا ہے اُس کے پس منظر میں ماضی کی بازیابی مابعد جدیدیت کا اہم مسئلہ بن گیا ہے۔ لہذا اسے تو عجیب قرار دینا صحیح نہیں۔ اگر تو عجیب ماضی کی مثالی تصویر یا بارغ عدن کی بازیابی ہے تو مابعد جدیدیت تاریخ کی دوبارہ کی گئی فکر ہے۔ مابعد جدیدیت ماضی کو حال سے اور حال کو ماضی سے تنقیدی طور پر رو برو کرتی ہے اور اس طرح ماضی کی حالیہ موجودگی یا ماضی کے حال کا مسئلہ مابعد جدیدیت کا اہم سرور کار بن جاتا ہے۔

مثلاً تو کو کے خیال میں تاریخ اب ایسی جگہ نہیں، جہاں صداقت کو دیکھا جاسکتا ہے۔ اس طرح مابعد جدیدیت تاریخی حوالے میں اختراع اور مقامیت کے عناصر شامل کر کے مستقیم و عکس کے تسلسل میں ماضی کی تلاش کے عمل کو مشکوک بنا رہی ہے۔ جب صداقت کے روایتی تصور کو رد کیا جاتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ صداقت کو ایک تاثر کے روپ میں پیش کیا جا رہا ہے۔ سوال یہ نہیں کہ تاریخی حقائق کیا ہیں بلکہ یہ ہے کہ ان حقائق کو کیسے بیان کیا گیا ہے یا کیا جاتا ہے۔ اس سے سب کچھ فرق ہو جاتا ہے۔ یہی باعث ہے کہ آج تاریخ یا ادب کو تاریخ کے فلسفہ یا ادبی نظریہ سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن مابعد جدیدیت کے مفسرین اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ جس تاریخ کی حقیقتیں اور تفسیریں پانچ دس برسوں میں بدل جاتی ہیں، تاریخ نہیں ہو سکتی۔ فریڈرک جیمسن نے تاریخ کی اسامیت پر زور دیتے ہوئے اسے بعد کی سرمایہ پرستی

کے غالب عنصر کی حیثیت سے تاریخ کے عصری تصور میں شامل کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن اس کوشش کے باوجود وہ تاریخ کے مابعد جدید نظریے کو قبول نہیں کرتا۔ اس کی رائے میں مابعد جدیدیت میں ماضی کو پہلے ایک حوالے کے طور پر اور پھر قوسین میں پیش کیا گیا۔ ماضی کو پہلے پیچھے دھکیل دیا گیا۔ یہاں تک کہ فراموش کر دیا گیا اور بعد میں بالکل ختم کر دیا گیا۔ اب ہمارے سامنے ماسوائے متن محض کے کچھ نہیں رہ گیا۔

لاکھوں برسوں سے انسان اس کرۂ زمین پر جہ: انی اور ذہنی سطح پر پرورش پا رہا ہے۔ اس لامتناہی عرصے کے انسانی تجربے کے مکمل دائرے کا احاطہ محض 'حال' میں ممکن نہیں۔ جب تک کہ ہم ماضی کو حال میں نہیں اسکوپ نہ کریں۔ یعنی جب تک تمام اعمال اور رشتوں کو اس میں شامل نہ کریں۔ تاریخ حقائق کی نہیں علامتوں کی آماجگاہ بنی رہے گی۔ دراصل مابعد جدیدیت ماضی اور تاریخ سے متعلق ہمارا متضاد نظریات پیش کرتی ہے۔ ضروری نہیں کہ ماضی کی جانب جہ باقی یا رد ماضی واپسی کا سفر ہو بلکہ حال میں جو موجود نہیں اس کی آگہی حاصل کرنے کا ذریعہ بھی ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ جیسا کہ قرۃ العین حیدر، شکر پلے، شورا م کارنت، تارا شکر بندو پادھیائے کے ناول ہیں۔ "واپسی کا سفر" ماضی کی احیا پرستی نہیں بلکہ سماجی اور تاریخی حوالوں کی بازیافت اور Reactualization ہے۔ ان ادیبوں کی تحریروں سے یہ بات بخوبی واضح ہو جاتی ہے۔ ماضی جس کی حال میں موجودگی کا ہم دعویٰ کرتے ہیں۔ متن میں محفوظ کوئی گم شدہ نشان نہیں جس کی بازیابی کی جاسکے۔ بقول ڈبلیو۔ ایچ۔ آڈن "انسان تاریخ ساز مخلوق ہے جو نہ تو اپنے ماضی کو دہرا سکتا ہے اور نہ ہی پیچھے چھوڑ سکتا ہے۔" اشتہار، صارفیت اور میڈیا کے اس دور میں مستقبل اور ماضی کو حال میں سمیٹنے کی کوشش انسان کی اسی تاریخ سازی یا بازیابی کے عمل کی نشان دہی کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت کے مفسرین جس مستقبل نگاری کا ذکر کرتے ہیں کیا وہ تاریخی حوالوں کی بازیابی کے عمل کے بغیر ممکن نہیں۔

جب مروجہ تنقیدی نظریات عہدِ حاضر کی تخلیقات کی قدر و قیمت متعین کرنے میں ناکامی یا ناکام ثابت ہو رہے ہیں اور نئے نظریات کی تلاش ہنوز جاری ہے تو مابعد جدیدیت نئے نئے ہمیں بدل بدل کر روپ بہروپ دکھا رہی ہے۔ مابعد جدیدیت جس نظریاتی طریقہ کار کو عمل میں لاتی ہے وہ خود ہی یکسانیت اور مرکزیت کو مستحکم کر رہا ہے۔ اس تھیوری کی رو سے ہر جگہ اور اظہار متن ہے۔ متن سے باہر یا پرے کسی شے یا تصور کا وجود نہیں۔ شاید اسی لیے کہا گیا ہے کہ

وریدین تنقید کے لیے وریدین تحریر کی ضرورت ہے، لیکن تخلیقی قوت اتنی ذی روح ثابت ہوتی ہے کہ وہ کسی مرکزی تنقیدی نظریہ کے طالع نہیں رہ سکتی۔

ہم بڑے ہی عجیب دور سے گزر رہے ہیں۔ جن لوگوں کے پاس جدید تکنالوجی، اداروں کی اجارہ داری، مہلک اسلحہ کا لامحدود خزانہ، علم، دولت، ملٹی میڈیا ہے۔ اقتدار کے مالک بھی وہی ہیں۔ دراصل یہ ایک ہی مرکزی قوت کی مختلف منسلک اکائیاں ہیں۔ تشدد آمیز معاشرہ، صدفی اساس سماج، اشتہاری معیشت، سفاک سیاست، مذہبی بنیاد پرستی اور مصیبت، دہشت گردی، مصیبت پسند دانشوری، مرکب میڈیا امیجز، ایم۔ ٹی وی کی شہوت انگیز فلمیں، کلچرل کارینز اور نظر فریب قماشے جس لذت پرست پاپولر کلچر اور ثقافتی کشافیت کی پرورش کر رہے ہیں۔ اس میں متن کی خود بخود مملکت مستحکم کرنے پر اصرار تخلیقی محرکات اور جمالیاتی ادار کی لٹی کرنے کے عمل کے مترادف ہے۔ کسی بھی نظریہ ادب کو معاشرے، ماحول اور کلچر سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔

مضمون کے آغاز میں مابعد جدیدیت کی نظریاتی پرورش میں سائنس کی دہائی کی انحراف کی لہر اور 1968 میں پیرس کے طلباء کی بغاوت کا ذکر کیا گیا ہے لیکن Irony یہ ہے کہ اسی دہائی میں جب پس سائنسیات اور ریڈیو تکفیل کے مفسرین کی تحریریں منظر عام پر آئیں تو 1968 میں رولان ہارٹھ نے مصنف کی موت کا اعلان کر دیا۔ یاد رہے کہ پیرس کے نوجوانوں کا نعرہ تھا۔ "تخیل کو قوت حاصل ہو۔ تخیل قوت ہے۔" (آخر Irony تو مابعد جدیدیت کی زندگی ہے)۔ اس ضمن میں ایک مضمون کا اولین حیرانگراں ملاحظہ ہو:

"جب 1968 میں پیرس کے طلباء سڑکوں پر آگئے تو سائنسیاتی بشریات کے استاد اعلیٰ کلا دیوی اسٹراس نے دہشت زدہ ہو کر کہہ "مارک وہ (طلباء) کتب خانوں تک پہنچ گئے تو کیا ہوگا؟" اسی برس رولان ہارٹھ (جو سڑک پر لڑنے والا شخص نہیں) کی تحریر مصنف کی موت شائع ہوئی اور اس نے ایک حیلہ کو بھی ادھر ادھر سرکائے بغیر کتب خانوں کی بنیادیں ہلا دیں۔" 18

کیا مابعد جدیدیت ہمیں اُن عناصر اور تصورات سے نجات دلا سکتی ہے جو لکری فشار، تہذیبی تخریب اور دانشوری میں انتشار کا باعث بن رہے ہیں اور ہمیں ایک طرح کی عدمیت (Nihilism) کی جانب لے جا رہے ہیں جسے غلطی اور ہائیزگر نے انسان کی مشیت قرار دیا ہے

اور یہ بات قابل غور ہے کہ ان دونوں مفکرین کی تحریروں سے مابعد جدیدیت اور تاسیست نے اپنے اپنے طور پر اثر قبول کیا ہے۔ ادب اور جمالیات میں عقل پرستی اور موضوعیت سے مفر ممکن نہیں۔ لبرل انسان پرستی کوئی متردک، مہلک، قاتل، گزرے ہوئے زمانے کا آڈٹ آف ڈیٹ تصور نہیں بلکہ کلچر کی از سر نو تشکیل کے لیے از حد لازمی ہے۔ سوال یہ ہے کہ ادب اور ادیب کی موت کے بار بار مشتہر کیے گئے اعلان کے بعد ادب، جمالیات اور کلچرل از سر نو ریڈیکل تشکیل کی مساعی میں مابعد جدیدیت کون سا راستہ اختیار کرے گی؟

”میں کل تک راستہ دکھا رہا تھا“

یہ کہہ کر کہ

سادو حمان! یہ راستہ اُجینی کو جاتا ہے

میں آج بھی راستہ دکھا رہا ہوں

یہ کہہ کر کہ

سادو حمان! یہ راستہ اُجینی کو نہیں جاتا۔“

(شری کانت ورما)



(ادب کی آمد: دو پھر اسرار، سن اشاعت 1996، ناشر مصنف)

1. The Return of Grand Theory in the Human Sciences - Quentin Skinner, 1985,
2. The Postmodern Explained to Children, Jean-Francois Lyotard, 1992.
3. The Postmodern Condition - A Report on Knowledge - Jean-Francois Lyotard, 1984.
4. The Dismemberment of Orpheus . Towards a Post-modern Literature - Ihab Hasan- 1976.
5. The Decline of the West (2 Vols.) Oswald Spengler, 1992-1923
6. Powershift : Knowledge, Wealth and Violence at the Edge of

- the 21st Century-Alvin Toller, 1990
7. The End of History and the Last Man-Fukuyama, 1992
 8. Horizons of Absent: Modernism, Post-modernism and the Ironic Imagination- Alan Wicks, 1981.
 9. Back of the Future-Philip Cooke, 1990.
 10. Writing the Future- David Wood, 1990.
 11. The Archaeology of Knowledge- Michel Foucault, 1969 (English translation 1972).
 12. The Interior Landscape- Marshall McLuhan, 1969
 13. Postmodernism + The Architecture of the Post Industrial Society, Paolo Portoghesi, 1983.
 14. Postmodernism and the Other Side- Dick Hebdige.
 15. "What is postmodern scene" Baudrillard's excremental culture, or a final home coming to a technoscope where 'a body without organs', (Artaud); a 'negative space' (Rosalind Krauss); a 'pure implosion' (Lyotard); a 'looking away' (Barthes) or an 'aleatory mechanism' (Serres) is now first nature and thus the terrain of a new political refusal". Arthur Kroker and David Cooke, 198.
 16. Manifesto for Cyborges- Donna Haraway, 1985, Neuromancer-William Gibson, 1984 (Science Fiction)
 17. Language of the Self, Jacques Lacan, 1956 (1973)
 18. Nicolas Tredeil in "Issues in Contemporary Critical Theory", Peter Barry (ed.), 1987.

مابعد جدیدیت

بیسویں صدی کی پھٹی دہائی امراتفری کی دہائی تھی۔ یہ نشاۃ لو کا آغاز تھا۔ کچھ لوگ اسے فوق جدیدیت (High Modernism) کی دست بکتے تھے۔ ان کے مطابق عصری جدیدیت، جو ہمارے چاروں طرف پھیل ہوئی ہے کسی نئی فوق جدیدیت کے فائنل ظہور کا پیش خیمہ ہے۔

(The contemporary modernism all around us may be seen as the promise of the return and the reinvention, the triumphant re appearance of some new high modernism.)¹

دوسروں کا خیال تھا کہ یہ مابعد جدیدیت سے فیصلہ کن انحراف تھا۔ بالکل اس طرح جیسے ابتدائی جدیدیت نے وکٹوریہ دور کی خاندانی (عمری) کی روایت اور کفر پر وجود کے انحصار کے نظریے سے رشتہ توڑا تھا۔ فکر خیال اور وجود (Cogito) وکٹوریہ دور کا حوالہ جاتی نقطہ تھا، ایک طرح کا جہاز کا لنگر، یہ وہ نقطہ تنوع تھا جہاں عقل اول (Logos) اور کلام ارفع سمجھے جاتے تھے، اور حصول مسرت کی جبلت اور تحریر (Eros and writing) کو ادنیٰ مقام پر رکھا جاتا تھا۔ غلطی نے وجود کے ضامن خیال (cogito) کو جو مطلق اور مادرائی مدلول سمجھا جاتا تھا، اپنے مشہور قول سے لامرکز کر دیا۔

”خدا اوقات پانچا ہے۔“²

اس کے بجائے ایک نیا وجود آگے لایا گیا، ایک فوق البشر (Super man) کا موصوفی وجود، جس میں حصول اقتدار کا عزم یا الحزم (Will to power) مرکب کر دیا گیا۔ یہ خود اومانی (Self affirming) اور خود جنمی (Self creating) فرد، سماجی بندھن سے الگ ہو کر، اب (بقول غلطی) گردی فلسفے کے ماتحت نہیں رہا، بلکہ اولیٰ پیا جیسی بلند یوں پر یکہ و تھا تو ہی وجود بن گیا۔ بیسویں صدی کے وجودی فلسفے نے انسانی وجود کے یکہ و تھا ہونے کے نظریے کو اپنایا۔ جدیدیت نے بھی اس وجود کو نمایاں کیا۔

خدا کے نقش ثانی کے طور پر نہیں، بلکہ انفرادی ایگو کے طور پر۔

اس طرح جدیدیت میں سوچتا ہوں اس لیے کہ میں ہوں کے نظریے کے خلاف ایک جنگ تھی، کیونکہ یہ نظریہ اب تک مرکز تھا، وجود کا بنیادی حوالہ اور فکر اس کے بجائے جدیدیت نے انسان کو سچائی اور طاقت کے تمنائی کے طور پر دیکھا۔ نتیجتاً ہیومنزم کے ورثے سے لگاؤ پیش پیش رہا۔ بیسویں صدی کے پہلے نصف حصے میں ایک طرف مارکسی نظریات پہلے تو دوسری طرف سرمایہ داری کی بحث زوروں پر تھی۔ مارکسی نظریہ نے سرمایہ داریت فرد کی خود مختاری، آزادی اور خود انحصاری کو فوقیت نہیں دی بلکہ اس کو پرولتاری کے حکم کے تابع کر دیا۔ اس کے برعکس انسان کو سرمایہ داری کی اکہری دہری سچ سے تحفظ دینے کے لیے اس نے خود کو ہیومنزم سے منسلک کیا۔ دوسرے نظریات و تحریکوں میں انسان کی خود مختاری کو اہمیت دی جانے لگی۔ یہاں تک کہ متن کی خود مختاری ایک لفظی ہیئت کے طور پر جو نئی تنقید کے داعیوں کی تھیوری تھی اسی موقف کا نتیجہ تھی۔ فرائڈ کا بھی خیال تھا کہ اینگو کو چاہیے کہ وہ اڈکوز پر کر لے۔ اس لیے مطلقیت اور خود مختاری جدیدیت کی خصوصیات تھیں۔ دوسری طرف نسائیت پسندوں کا خیال تھا کہ یہ خصوصیات مردوں کی پہچان کے طور پر پیش کی جاتی ہیں۔

اس کے باوجود نسائیت پسندوں نے جدیدیت کی خصوصیات میں اتانیت، خود مختاری اور معروضیت کو تسلیم کیا۔ پیئر شیا داخ نے کہا ہے کہ اس کے دور کے بہت سے جمالیاتی مینی فیسٹو اور تنقیدی جائزوں نے عدم تشخص، خود انحصاری اور معروضیت کو جامع اور اہم عنصر بنا دیا اور خارجی عناصر سے ہم رشتہ کر دیا (Objective Correlative) ۴ بہر کیف، سماجی طور پر تھا آرٹ کو شعور کا سہارا مل گیا تھا اور اس کی منطقیت اور خود مختاری کو تسلیم کر لیا گیا تھا لیکن اسے ہیومنزم کی رد تکمیل سے نہیں روکا جاسکا، جو اس زمانے میں ظہور پذیر ہو رہا تھا۔ مثال کے طور پر سٹینگر ٹوائسن بی اور سروکن نے ایک کٹھن (Apocalyptic) موقف اختیار کیا تھا، جس میں مغربی تہذیب کے خاتمے کی پیش گوئی تھی۔ اسی طرح ہائیڈگر کی انسانی جوہر کے خلاف تھیوری (Anti humanism) نے انسان کے تصور کو اینگو کا علامتی اظہار کہہ کر دھندلا کر مٹا کر مٹا دیا تھا، اس طرح کہ انسان اشیاء کے درمیان ایک ہے۔ سائنسیات نے بھی یہی کیا اور آخر کار مصنف / خالق کی موت کا اعلان کر دیا۔ ایک طرح کی غیر منطقیت، تشویش اور بے سہارگی کا احساس فضا میں محسوس کیا جاسکتا تھا، لیکن ابھی دمکا نہیں ہوا تھا۔

چھٹی دہائی میں جینیاتی (Genetic) کوڈ توڑا گیا تو زندگی کے بہت سے اشکال نیچے نظر

آئے۔ ساختیات میں متن کی ساخت بنانے میں شعریات فعال نظر آئی۔ اس دہائی میں صرف سیاسی ہی نہیں بلکہ اقتصادی، سماجی اور نسلی میدانوں میں بہت سے واقعات ہوئے۔ طلباء کی نئی بازو کی جماعت، شہری حقوق کی تحریک، کالی سیاست، اقلیتوں کی آواز، نئی آزادی کی تحریک، نژاد پرستی کا خاتمہ اور انتشار، ان سب سے مل کر ایک ساخت بنائی جس میں خطوط ہمیشہ مرقع اور پرتشدد رہے، لیکن جوئی عالمی ساخت ظہور پذیر ہو رہی تھی، وہ ابھی ژولیدگی اور بھول بھلیوں میں تبدیل نہیں ہوئی تھی۔ یہ فوق جدیدیت کے دن تھے اور مابعد جدیدیت کا آغاز تھا۔ چھٹی دہائی کے آخری ایام میں، مابعد جدیدیت کا پہلا حملہ رد تکفیل (Deconstruction) کی تصویر کی شکل میں ہوا۔ اس تصویر کا موجد دریدا تھا، اس وقت سے ایسی تبدیلیاں ہونے لگیں، جنہیں مابعد جدیدیت کی ابتدا کہا جاسکتا ہے۔ 'نئی تنقید' متن کو انفرادی اور خود مختار سمجھتی تھی۔ درحقیقت یہ ذاتی الٹا (Individual ego) کا تنازع تھا۔ ساختیاتوں کا موقف تھا کہ نئی تنقید نے متن کی خود مختاری کا جو نظریہ دیا، وہ محض متن کی اوپری سطح سے متعلق تھا۔ سطح کے نیچے ایک ساخت ہوتی ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ یہ ساختی جوہر ہوتا ہے، جو رشتوں کے جال کی شکل میں ہوتا ہے، جس سے ہمیشہ معنی ابھرتے رہتے ہیں۔ ساختیاتوں نے نہ تو متن کی خود مختاری پر زور دیا، نہ مصنف کے کردار پر، اور اسی طرح نہ معنی پر بلکہ شعریات کی گہری سطح اور ساختی کے عمل پر۔ رد تکفیل نے نہ صرف موضوع یا فاعل (Subject) کو منہ ہستی سے مٹا دیا بلکہ ساخت کو بھی، اور اس کی جگہ ایک بھول بھلیوں کا نظریہ پیش کیا، ایک ایسی دنیا کا جس میں کثرت سے بد نظمی اور نزاجبت ہے۔ مابعد جدیدیت نے رد تکفیل کی روح کو اپنالیا۔

جدیدیت کی اپنی منطق تھی۔ یہ نظریہ منظم آگمی اور الٹا (ego) کا علمبردار تھا۔ اعلیٰ جدیدیت بھی منظم آگمی کی جانب رجوع تھی، مگر اس کا زور ساخت اور ساختی کے عمل پر تھا، نہ کہ مصنف کی الٹا (Ego) پر مابعد جدیدیت نے انفرادی فاعل کو ختم کر دیا اور یہ نظریہ اپنالیا کہ منظم آگمی ناممکن ہے۔ مابعد جدیدیت کے لیے انفرادی فاعل یا موضوع، ماضی کا حصہ بن گیا اور یہ انفرادی فاعل یا موضوع لا مرکز اور منتشر ہو چکا تھا۔ انفرادی موضوع کے ساتھ ساتھ انسان مرکزیت یا 'ہیومنزم' کا نظریہ بھی ختم ہو گیا۔ انسان مرکزیت کا موضوع یا انسانی فاعل جو ابھی تک تاریخ کے نمائندے کی حیثیت سے ایک محور کا کردار ادا کر رہا تھا اور اجتماعی طور پر زندگی کو با معنی اور منطقی بنانے میں مشغول تھا، اس نے یکا یک اپنے کو ہمہلیت کی بھول بھلیوں میں بند پایا۔ سوچنے والے کو بھول

بھلیوں میں پھنسا ہوا پایا، جس میں معنویت ہمیشہ التباس پیدا کرتی رہی۔ معنی کو ہمیشہ دہرایا جاتا رہا اور جواب محض تاریخوں اور انتشار کا نایک نظر آنے لگا۔ درحقیقت معنی کا مہمل کھیل صرف سٹخ پر ہوتا رہا کیونکہ بچے کی گہری سٹخ بالکل ختم ہو چکی تھی جو کچھ باقی تھا وہ ایک خالی لفافہ تھا۔

جدیدیت میں طنز و تشبیہ (Irony and Parody) کھیل کے اوزار تھے۔ مابعد جدیدیت میں کلیت (Cynicism) کا آغاز ہوا، کیونکہ مابعد جدید دور کے علم برداروں کے لیے اب دنیا منطقی طور پر منظم ہم لوح (Homogeneous) اور مرتب نہیں رہی، بلکہ ایک ٹوٹے ہوئے شے کی طرح نظر آئی، جس کی کرچیاں سٹخ پر بکھری ہوئی ہوں۔ منطقی تصویر کی لطف کی جگہ صرف سٹخ سے مس کرنے کے لطف نے لے لی۔ کلیت، مرکز اور حوالے کے خلاف مابعد جدیدیت کی جنگ نے نزاجیت کو جنم دیا اور اس نزاجیت نے مغربی دماغ میں اپنی آماجگاہ بنائی۔ جیمس نے جدیدیت کی اس کیفیت کو سرمایہ داری کے آخری ایام کے مرض شقاق دماغی (Schizophrenia) سے تعبیر کیا۔ اس شخص مرض پر تبصرہ کرتے ہوئے پیٹریشیا داخ نے کہا ہے:

”شقاق دماغی کو طبی اصطلاح میں خیال اور جذبات کے گلوے ہونا کہا گیا

ہے۔ مابعد جدیدیت کے مرض شقاق دماغی کو مغربی نگری روایت کی محویت یا

انیسویں صدی کے آخر میں ہوئی لہری لہا میں مہالذہ آمیز نفاست دنیا سے ہزاری

اور پادیت (Fin-de-siecle) کے عناصر یا سٹخ کی ہوئی تحریروں میں دیکھا

جاسکتا ہے۔ جب نفس (Self) کی یوں تعریف کی جاتی تھی کہ یہ ایک توفیقی مطلقیت

ہے، جس کو تقسیم کر دیا جاتا ہے، وہ یوں کہ یہ غیر منطقی جذباتیت ہوتی ہے۔ جو

مونٹ ہوتی ہے اور اسے درحقیقت عورتوں کی جانب منسوب کیا جاتا ہے۔“

دلچسپ نقطہ یہ ہے کہ مغربی دماغ، تخریب اور شقاق دماغی کا مظہر ہے جو، مابعد جدیدیت

کے دور میں ظہور پذیر ہوا ہے اور جس نے مغربی ذہن کے تذبذب کو سٹخ پر اچھال دیا ہے۔ ہم

جانتے ہیں کہ مغربی آدمی ہمیشہ محویت میں فعال رہا ہے۔ ایک طرف تو وہ سوچنے والے وجود

(Cogito) سے منسلک رہا ہے، جس سے اس نے طاقت کے مرکز کی مہارت کی اور اسے

پاکیزہ بنادیا۔ اس کی تفوقیت پر مسکراتا رہا اور دوسری طرف اس نے اپنا رشتہ معروضی دنیا سے رکھا

جو ہمیشہ تبدیل ہوتی رہتی اور غیر متوازن ہے۔ بیسویں صدی میں مطلقیت کی چٹان جیسی بلیاؤ

عمارت میں لگے ہوئے پتھروں کے ہلاک کے ساتھ اس کے پیروں سے نیچے سرک گئی اور لنگر

نوٹ گیا۔ اور اس نے اپنے کو چاروں طرف سے ابھرتے ہوئے سمندر کے بیچ پھنسا ہوا پایا۔ اس طرح مابعد جدیدیت نے کلیٹ کے خلاف جنگ نہیں کی بلکہ یہ ترجیحات کے بدلنے کا نتیجہ تھا، جو وقوع پذیر ہوا تھا۔ مغربی دماغ اس طوفان کا مقابلہ نہیں کر سکا تھا جو تمام اقدار کو ڈبو رہا تھا۔ کچھ عرصہ پہلے بھی صورت مشرقی میں بھی تھی، لیکن صوفیانہ اور دیدانت کی فکری لہر نے سوچنے والے وجود (Gogito) کے ہم گیر اصولوں کو معلوم کر لیا اور خودی (Ego) کے مثبت کردار کو بھی۔ ایسے نہیں کہ وہ منتشر اور یکہ و تنہا وجود ہے بلکہ اس طرح کہ وہی کپڑے بننے کا تانا بانا ہے۔ صوفیوں کو معلوم تھا کہ اگر دھا کا پھینک دیا گیا تو کپڑے کا خاتمہ ہو جائے گا، کیونکہ کپڑا تو محض دھاگوں کی ایک شکل ہے۔ اصل چیز تو دھا کا ہے اور ذاتی انا اپنی تفوقیت میں، کپڑے میں ایک دھا کا ہے، لیکن انا کو اس کا علم نہیں۔ صوفیا اور دیدانتی فکر نے انفرادی اگیو کو یہ یاد کرانا چاہا کہ اس کی اہمیت وہی ہے جو کپڑے میں دھا کے کی ہے۔

مشرق کے روحانی طور پر بیدار فرد کا نصب العین "میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں" (Cogito Urgo Sum) نہیں بلکہ 'انا الحق' ہے جس کا مطلب ہے "میں ہوں جو ہوں" (I am what I am) مغرب کی کش مکش یہ تھی کہ وہ اپنی گم شدہ اقدار پر اتنا لوجہ کتناں تھا کہ وہ یہ نہیں سمجھ سکا کہ اس نے حاصل کیا کیا ہے۔ 90 کی دہائی کے عقب سے بیسویں صدی کے چہرے پر ناسٹراڈامس (Nostradamus) کی منحوس روح کے پر کے سیاہ سائے دکھائی دیتے گئے۔ بیسویں صدی کا عام رویہ یہی تھا کہ دنیا تباہ ہو جائے گی، سوچنے والا وجود ختم ہو جائے گا، مصنف مر جائے گا اور فرد منتشر ہو جائے گا، تاریخ ختم ہو جائے گی سماج لامرکز ہو جائے گا۔ سنہ 60 اور اس کے بعد کا مغربی ذہن زیادہ سے زیادہ منحوس روح کے سائے میں آتا جا رہا ہے۔ ہم لوگ جو مشرق کے رہنے والے ہیں، محسوس کرتے ہیں کہ دنیا کے ختم ہونے کا کشف اس بات کا نتیجہ ہے کہ مغربی ذہن نے پوری طرح اس تہذیبی کی اہمیت کو نہیں سمجھا، جو ساری دنیا میں آ رہی ہے۔ درحقیقت ایک نئی ساخت ابھری ہے، جو کسی مرکز سے آشنا نہیں ہے۔ اصل میں یہ ڈھیل بندھی ہوئی گانٹھ ہے، جس میں کہیں کہیں قاصص بھی ہیں۔ اس کا سلسلہ قائم نہیں رہتا۔ اس طرح استواری/ناستواری کا نمونہ سامنے آیا ہے۔ ایک جگہ میں نے اسے اردو غزل سے تشبیہ دی ہے، جس میں کئی الگ الگ شعر ہوتے ہیں، جن میں کوئی معنوی ربط نہیں ہوتا ہے پھر بھی یہ اشعار غزل کے قافیے اور ردیف کے آہنگ کے ذریعے ایک دوسرے سے خشک ہوتے ہیں۔

دوسرے لفظوں میں غزل کے اشعار میں فاصلہ یا عدم استواری ہے اور یہ سمندر میں ایک کشتی کی طرح بہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ گلوبل سائنس کی شکل بالکل اسی طرح کی ہوتی ہے۔ مغربی ذہن، انتشار اور حشر کے تصور میں اس قدر الجھا ہوا ہے کہ اس کو ذریعے آہنگ کے سمندر کا پتہ نہیں چلے۔ یہ نظر عائد کیے سے یہ شکل ظاہر ہو جاتی ہے۔ ٹی وی کے اسکرین سے شہادت ذہن میں آتی ہے۔ کوئی 2000 سال سے آئینے کے عکس کا ذکر فلسفہ میں ہوتا رہا ہے۔ یونانی فلسفہ کے مطابق دنیا ایک آئینہ ہے جس میں حقیقت کا عکس دکھائی دیتا ہے، لیکن جیسا کہ ہمیں معلوم ہے آئینہ صرف ایک متعین مقام اور اس کے حدود و حصار میں ہونے والے وقت و جہان کو منعکس کرتا ہے۔ برخلاف اس کے ٹی وی اسکرین کچھ منعکس نہیں کرتا بلکہ عکس اور تصویر اندر سے خارج کرتا ہے۔ اسٹیج ڈرامے کی عمودی شکل کی طرح نہیں بلکہ استواری اور عدم استواری صورت میں، جس میں مناظر کا انتشار ہوتا ہے۔ پھر بھی ناظر، کہانی کی بنیادی زبان کو جو کٹروں میں بولی جاتی ہے، پڑھ لیتا ہے۔ مابعد جدیدیت کی اہمیت اس میں ہے کہ اس نے زبان کے سلسلہ وار اور بے سلسلہ نمونے کو بیسویں صدی کی بولی کے تناظر میں معنویت دی ہے، لیکن زبان کی روشنی میں بولی کو پڑھنے کے بجائے یہ شور و غوغا اور بھول بھلیوں میں بہہ گیا ہے۔ مشرقی ذہن اپنے وقت میں بھول بھلیوں سے نکلنے کا راستہ ڈھونڈنے میں کامیاب ہو گیا ہے، مغربی ذہن اب ایسا کیوں نہیں کر سکتا؟

حواشی

1. Frederick Jameson: The Politics of Theory. Ideological Positions in Postmodern Debate. Quoted from Modern Criticism and Theory by David Lodge (Longman, 1993)
2. (Cogito Ergo sum) I Think therefore I am, Rene Descart.
3. معاذ اللہ
4. Patricia Waugh: Statements: Feminist Postmodernists and Unfinished issues in Modern Aesthetics from Modern literary Theory (Second edition) ed by Philoprice and Patricia Waugh (Edward Arnold, 1992).



(ماہنامہ 'صبر' کراچی، اپریل 2001ء ترجمہ ڈاکٹر نسیم اعظمی)

ادب آئیڈیولوجی اور مابعد جدیدیت

”نظریہ سماج کے چرے پر پڑا ہوا غائب ہے اور یہ غائب آہستہ آہستہ اٹھ رہا ہے۔ نظریات کا دور ختم ہو رہا ہے اور اب ہم حقیقت کو زیادہ قریب سے دیکھ سکتے ہیں۔“
(لوکا دی پاڑ)

آئیڈیولوجی کے ستارے شروع سے ہی گردش میں رہے ہیں۔ 1799 میں نیوہولین نے آئیڈیولوجی کا لفظ ناکام انقلاب کے اُن نظریہ سازوں کے لیے استعمال کیا تھا جنہیں اُس نے ختم کر دیا تھا۔ 1840 میں کارل مارکس نے بھی اس لفظ کا استعمال اپنے حریفوں کے لیے کیا تھا۔ مارکس نے ’جرمن آئیڈیولوجی‘ میں اس کا استعمال فقیر آئیز لفظ کے طور پر کیا۔ مارکس آئیڈیولوجی کے خلاف تھا۔ لیکن ختم نظریہ یہ ہے کہ جب بھی آئیڈیولوجی کا لفظ استعمال ہوتا ہے تو اس سے مراد مارکسی نظریہ ہی لیا جاتا ہے۔ مارکسوت کے مخالفین اس کا استعمال اس کی مذمت کے لیے کرتے ہیں اور اس کے حامی اسے ایک غیر طبقاتی سماج قائم کرنے کا ایک اہم حربہ قرار دیتے ہیں۔ حالانکہ مارکس کی مادیت اس بات کی اجازت نہیں دیتی کہ وہ خیالات یا آئیڈیولوجی کو خود بخود حاشیت عطا کرے۔ یا یہ تسلیم کرے کہ آئیڈیولوجی میں اتنی قوت ہوتی ہے کہ وہ حقیقت کی تشکیل یا اس کا تعین کر سکے۔ مارکس کی رو سے آئیڈیولوجی مخصوص طبقاتی مفادات کی پردہ پوشی کا کام کرتی ہے۔ یہ حقیقت کو سچ کرتی ہے۔ مارکسی آئیڈیولوجی کے بجائے ’سچا شعور‘ کی اصطلاح کا استعمال کرتا ہے۔ جب 18 ویں صدی کے اواخر میں ’آئیڈیولوجی‘ لفظ کا استعمال شروع ہوا تو اس سے مراد خیالات کی سائنس تھی جیسا کہ فرانسیسی مفکر (De Strut de Tracy) نے اپنی کتاب (Elements of Ideology (1801-5) میں کیا ہے۔ اُس کی رو سے آئیڈیولوجی فرد کے میلانات اور تعصبات کے ماخذ کو میاں کرتی ہے۔ دیرے دیرے آئیڈیولوجی کا استعمال وسیع

معنی میں ہونے لگا۔ سیاسی نظریہ، اخلاقی فکر، باطل شعور، طبقاتی مفاد، مذہبی بنیاد پرستی، نصب العین، اعتقادات کا نظام، اقدار وغیرہ۔ ماہر بشریات Clifford Geertz کی نظر میں آئیڈیولوجی ایک غیر جانبدار لفظ ہے۔ جو دوسری تہذیبی تمثیلات کے نظاموں میں ایک تمثیلی نظام ہے جیسا کہ مذہب، جمالیات یا سائنس وغیرہ میں۔

عام طور پر آئیڈیولوجی میں ایک آدرش سماج کی تشکیل کا نظریہ یا جذبہ مظہر ہوتا ہے۔ 1929 میں کارل مان ہیمل کی کتاب 'آئیڈیولوجی اور یوٹوپیا' جب مظہر عام پر آئی تو آئیڈیولوجی بحث کا ایک موضوع بن گئی۔ اور جب ڈینیئل ہیل نے 1960 میں اپنی کتاب 'آئیڈیولوجی کا خاتمہ' شائع کی تو یہ سمجھا جانے لگا کہ اب یہ مسئلہ ہمیشہ کے لیے ختم ہو گیا ہے لیکن ایسا نہیں ہوا۔ بحث هنوز جاری ہے، کسی نقاد نے منڈلیمز نے صحیح کہا ہے کہ عقل مند لوگ تجربے پر بھروسہ کرتے ہیں یا ان کا فلسفہ ہوتا ہے۔ اہم لوگوں کی آئیڈیولوجی ملہوتی ہے۔

جوابات ٹریس نے قریب دو صدیاں قبل کہی تھی کہ آئیڈیولوجی فرد کے میلانات اور رجحانات کو ظاہر کرتی ہے، آج بھی صحیح ہے۔ آئیڈیولوجی کا مسئلہ آج بھی ہمیں پریشان کیے ہوئے ہے اور آج بھی آئیڈیولوجی کا لفظ اپنے چہرے سے بدنامی کا نشان حذف نہیں کر سکا۔

آدرش، اقدار اور اقتدار

ہر آئیڈیولوجی دینا جیسا کہ یہ ہے کو رد کرتی ہے۔ کیونکہ آئیڈیولوجی یہ سمجھتی ہے کہ سماج اپنی موجودہ صورت میں محاسبوں سے بھرپور ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ آئیڈیولوجی کیا ہے اور کیا ہونا چاہیے۔ یعنی حقیقت اور آدرش میں فرق کرتی ہے اور اس آدرش دنیا کی تشکیل کے لیے موجود حقیقت کو بدنام چاہتی ہے۔ یعنی آئیڈیل ازم کے تحت جو موجودہ صورت حال ہے اسے آئیڈیل کے حلقہ اثر میں لانے کی ضرورت ہے لیکن کبھی کبھی آئیڈیولوجی جو موجود ہے اسے قائم رکھنے یا مستحکم کرنے کے لیے بھی استعمال میں لائی جاتی ہے کیوں کہ اس کی نظر میں یہ صورت حال ہی آئیڈیل ہے۔

آئیڈیولوجی کا سب سے بڑا تضاد یہ ہے کہ وہ افراد اور سماج کو تو بدنام چاہتی ہے لیکن اپنے میں کوئی تہذیبی نہیں لانا چاہتی۔ وہ ہر تہذیبی یا انحراف کی مدافعت کرتی ہے۔ اپنی پاکیزگی کو برقرار رکھنے کی ہر ممکن کوشش کرتی ہے اور اس کے لیے وہ تشدد اور جبر سے بھی گریز نہیں کرتی۔ اس میں نئے خیالات کی آمیزش یا اس کے رد و رد ہونے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ کبھی کبھی خارجی دباؤ اسے مجبور کر دیتا

ہے کہ وہ اپنے اندر تبدیلی لائے لیکن جو جی یہ دباؤ کم ہو جاتا ہے وہ پھر اپنی بنیادی ماہیت کی جانب لوٹ آتی ہے۔ یا اُس دباؤ کے اثرات کو اس طرح اپنے اندر جذب کر لیتی ہے کہ وہ اپنی نوعیت سے ہٹ کر اس کے قالب میں ہی ڈھل جاتے ہیں۔ ادب اور فن میں ایسی تخلیقی قوت ہوتی ہے کہ وہ آئیڈیولوجی پر مسلسل دباؤ ڈالتے رہتے ہیں۔ ادب اور فن آئیڈیولوجی سے مارا خود مختار حیثیت حاصل کر لیتے ہیں اور مروج مستحکم آئیڈیولوجی اور صورت حال کے خلاف تجدید نو کی پرورش کرتے ہیں۔

نظریہ ساز الفاظ اور نظریے کو گنڈا کر دیتا ہے۔ اسی باعث وہ بعض اوقات الفاظ یا الفاظ کے معنی بدل دیتا ہے۔ جیسا کہ جارج آردی کی ناول 1986ء میں نیو اسپیک کی ایجاد سے ظاہر ہے۔ آئیڈیولوجی میں یقین رکھنے والے منحرف کو ایک نئی زبان سکھاتے ہیں جو اسے ایک نئی ذات میں تبدیل کر دیتی ہے۔ وہ اپنی پرانی زبان سے آزاد ہو جاتا ہے جو ابھی تک اس کی ذات کا حصہ تھی۔ یہ نئی زبان اُسے اس قدیم دنیا سے دور لے جاتی ہے جو ابھی تک اس کی ذات میں شامل تھی اور اس کی حفاظت کرتی آتی ہے۔ یہ نئی زبان اسے صداقت سے آشنا بھی کر سکتی ہے اور باطل شعور بھی دے سکتی ہے۔

کیا اگلی صدی میں نظریہ ختم ہو جائے گا؟ کیا اشتمالیت کی مراجعت کے بعد جو یک قطبی دنیا ظہور میں آئی ہے اُس میں ایسا ممکن ہوگا؟ اور یہ سمجھنا بھی صحیح نہیں کہ مارکسیت، اس دور میں خود اشتمالی کے عمل سے نہیں گزری یا اُس نے نئے فکری رویوں کو نظر انداز کیا ہے اور اس کا اثر زائل ہو گیا ہے۔ اس صدی میں مارکسی فکر کو جن مختلف اقدار سے گزرنا پڑا اُن میں تین اہم اقدار ہیں:

1. جدیدیت: اس دور میں فکری اور ادبی طور پر مارکسیت اور جدیدیت میں کش مکش کا عمل جاری رہا لیکن تاریخی طور پر مارکسیت بھی جدید کاری کے عمل کا ہی حصہ ہے اور یہ جدید فکر کی حامل رہی ہے۔
2. لبریشن کی تحریکیں: جو تھے وہی ہیں یورپ میں کمیونسٹ پارٹیوں نے لبرل جمہوریت کے اثرات کے تحت پارلیمانی نظام کو قبول کیا اور یورپی اشتمالیت کی اصطلاح مقبول ہوئی۔ مزدور طبقہ کے بجائے نوجوان طبقہ احتجاج اور انقلاب کا ہر اہل دستہ بن کر سامنے آیا۔ جس میں سیاہ فام، فمینیسٹ اور دوسری اقلیتی گروہ شامل تھے۔ ہر برٹ مارکوز اس نئی تبدیلی کا مسیحا بن کر سامنے آیا اور نئے بائیں بازو کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہ عجیب دور تھا جس میں یہ تحریکیں مارکسی نظریہ کے ساتھ پیار۔ نفرت کے رشتے میں منسلک رہیں۔

3. مابعد جدیدیت: اس میں کلچرل مارکسزم، مادیت کے ساتھ ساتھ نئی تاریخیات، تائیشی، اور پس ساختیاتی مارکسیت کی نمونہ ہوئی اور سب سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ جو نظریہ (مارکسی) مادیت

پہنچ رہا ہے اس نے سب سے آگے بڑھ کر مادی پرستی کی مخالفت کی جس کا اظہار صدیقی سماج کی شکل میں ہو رہا ہے۔ کیونکہ یہ جارحانہ مادیت انسانی اقدار اور لطیف احساسات کو کچلنے کا باعث بن گئی۔ ان تمام ادوار میں مارکسی نقادوں میں زور دار بخشیں ہوئیں۔ ادب اور فکر میں مارکسیت کے نئے نئے زاویے سامنے آئے۔ اس مضمون میں ان پر بحث مقصود نہیں لیکن نشاندہی کے طور پر چند ہم ناموں کا ذکر ضروری ہے۔ ان میں جارج لوکاچ، ماشرے، ارنسٹ فشر، ژاں پال سارتر، آتوئے، گولڈماں، اوڈورنو، بائسن، گراچی، مارکوز اور خاص طور پر مابعد جدیدیت کے دور میں ٹیری ہینگٹن فریڈرک جیسن اور کرسٹوفر نورس شامل ہیں۔

ارنٹ فشر کی نظر میں فن آئیڈیولوجی کے خلاف صداقت کا عمل اور اعتراف ہے۔ تاریخی رہنما جو طبقوں، قوموں اور نظاموں میں کش مکش کی عکاسی کرتا ہے وہ صرف نظریاتی کش مکش کا نتیجہ نہیں بلکہ وہ باطل شعور کے خلاف حقیقت کی بغاوت ہے اور یہ بغاوت سائنسی، فلسفیانہ اور فکر کے ذریعے ٹل میں آتی ہے کیونکہ جو باطل ہے اس کا پردہ فاش کرنا اور اس کی تصحیح کرنی ضروری ہے۔ اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ سائنس اور فلسفہ کے ساتھ صداقت کے حربوں میں فن ایک قوی حربہ بن جاتا ہے۔ تقریباً قریب یہی خیال ہربرٹ مارکوز نے پیش کیا ہے کہ فن آئیڈیولوجی کے خلاف فیرو آزا ہونے والوں میں نہ صرف ایک سپاہی ہے بلکہ اپنی نوعیت میں وہ اس کام کے لیے سب سے زیادہ تابلیت کا حامل ہے کیونکہ عمومی شعور اور مروجہ سماجی نظام کے خلاف بغاوت اس کی فطرت میں شامل ہے۔ فن ہمیشہ ریڈیکل ہوتا ہے اور لازمی طور پر احتجاج اور استعمالی نظام کی تحریب اس کا فریضہ ہے۔ فن روایتی فکر اور روایتی سماجی رشتوں سے ماورا ہوتا ہے۔ مارکوز اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن یہ نظریاتی فریضہ بنیادی طور پر اپنی جمالیاتی فارم کے ذریعے یا کہ اپنے واضح انقلابی مواد سے سرانجام دیتا ہے۔ جب خود مارکسی نقادوں نے آئیڈیولوجی کی اہمیت کو کم کرنا شروع کر دیا تو ٹیری ہینگٹن نے یہ کہہ کر کہ کیا بہت سے لوگ اس بات کو تسلیم نہیں کریں گے کہ بغیر آئیڈیولوجی یا کسی نہ کسی قسم کے رویے کے بغیر ہم کسی مسئلے یا صورت حال کی شناخت یا نشاندہی نہیں کر سکتے۔ آئیڈیولوجی کے معنی کو وسعت دے دی۔ ظاہر ہے کہ اس بات سے انکار ہو سکتا ہے کہ ہر ادیب کا کوئی نہ کوئی نظریہ حیات یا سماجی رجحان اور رویہ ہوتا ہے۔ لیکن اسے آئیڈیولوجی کا نام دینا صحیح نہیں جو کہ ایک منضبط اور جامد فکری نظام ہے جس میں انحراف اور تبدیلی کی کوئی گنجائش نہیں۔

وزیر آغا نے اپنی کتاب 'دستک' اُس دروازے پر میں نئی مارکسی تنقید کے بارے میں لکھا ہے: "نئی مارکسی تنقید نے اب مزید قائل طے کر لیا ہے۔ اب وہ یہ دیکھنے کی کوشش میں ہے کہ کس طرح خود تخلیق کے اندر تضادات ابھر آتے ہیں یعنی تخلیق کے اندر چھپے ہوئے عناصر کس طرح اس میں پیش کی گئی آئیڈیولوجی سے متصادم ہوتے ہیں۔ نئی مارکسی تنقید آئیڈیولوجی کے باب میں کہہ رہی ہے کہ آئیڈیولوجی کا دہاؤ انسان کے اندر کے فطری میلان مثلاً تخلیق سے جمالیاتی طور پر لطف اندوز ہونے کے میلان کو دہا دیتا ہے مگر خواہش کی طرح یہ میلان بھی آئیڈیولوجی کے بھاری لحاف کے اندر سے مختلف روزلوں کے ذریعے اپنے ہونے کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔ نقاد ان روزلوں سے آنے والی روشنی کو موضوع بناتا ہے۔"

اب ہمارے سامنے یہ دو بے ہیں:

1. آئیڈیولوجی یہ فیصلہ کرے کہ جمالیات کیا ہے۔
 2. آئیڈیولوجی جمالیات پر غالب آجائے۔
 3. جمالیات آئیڈیولوجی کے غلبے کا مقابلہ کرے۔
 4. جمالیات خود ایک آئیڈیولوجی بن جائے اور فن کی خود مختاری کا اعلان کر دے۔
- ایسا نہیں ہے کہ مارکسی نقاد فن کی خود مختاری کو نظر انداز کرتے ہیں یا ہمیشہ ہی جمالیاتی اقدار پر آئیڈیولوجی کو فوقیت دیتے ہیں۔ وہ بھی کسی حد تک اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ عظیم آرٹ فنکار کی خود مختار حیثیت کی عکاسی کرتا ہے۔ ایسا آرٹ اور فنکار نظریاتی حدود کو پار کر کے خارجی اور داخلی زندگی میں بصیرت کا حامل ہوتا ہے۔ خود فریڈرک اینگلز نے تسلیم کیا ہے کہ مواد کے اپنے مواد کے باعث میں نے فارم کو فراموش کر دیا اور اس غلطی کو میں نے بعد میں محسوس کیا۔
- یہاں اوتکاد یو پار کی اس بات کو یاد رکھنا ضروری ہے کہ وابستگی ہمیشہ انسان کی انسانیت کے تئیں ہوتی ہے۔ فن کار کی فن کے تئیں۔ نظام اور نظریات تجربی چیزیں ہیں اور محض نظریہ کی دہائی دیتا ہو یا اور نظریات کی پابلیس اٹھا کر کوئی ادیب نہ تو انسانیت کے تئیں جواب دہ ہو سکتا ہے اور نہ ہی صف کے تئیں۔"

ما بعد جدیدیت اور مارکسی نقاد

ما بعد جدیدیت کے بعض مشرین نئی مارکسی تنقید کو شک کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ بقول

لیوٹار مارکسیٹ کا کوئی بدل نہیں۔ کیوں کہ جو بھی اس کا بدل ہوگا وہ اسی نوعیت کا ہوگا۔ ہمیں مارکسیٹ کو تاریخ کے بھاری بوجھ سے نجات دلانی ہوگی۔ مابعد جدیدیت تاریخ اور عقلیت کو رد کرتی ہے۔ لہذا وہ تاریخ کے ارتقائی عمل میں نجات کے تصور کو بھی رد کرتی ہے یعنی مارکسیٹ جس نئی دنیا میں انسان کی نجات کی بات کرتی ہے یہ نقاد اس پر دشاں نہیں کرتے۔ پورے بڑا کی نظر میں فن، مذہب، انقلاب، انسان پرستی اور تاریخ پر سوالیہ نشان لگ گئے ہیں۔ دریائے تحریر کیا ہے۔ ہم مارکس، اینگلس یا لینن کے متنوں کو پورے طور پر ایسی مکمل تفسیریں تسلیم نہیں کر سکتے جن کا اطلاق ہم عصر حالات پر کیا جاسکتا ہے۔ ایسا کہنے میں میں مارکسیٹ کے خلاف کوئی دکالت نہیں کر رہا بلکہ یہ میرا دشاں ہے۔ متنوں کو تشریحی یا تفسیری طریقہ کار سے نہیں پڑھا جاسکتا کہ وہ متنی سطح کے غپے کے مکمل معنی کی تلاش کر لے گا۔ قرات تبدیلی کا عمل ہے لیکن ہم جتنی بھی خواہش کریں یہ تبدیلی نہیں لاسکتے۔ اس کے لیے قرات کے اصولوں پر عمل کرنا لازمی ہے۔ اسے دو ٹوک طور پر کیوں نہ کہا جائے۔ مجھے ایسا کوئی اصول نہیں ملا جو میری تشفی کر سکے۔“

یہ نقاد مارکسیٹ کو بھی عظیم بمانیہ کے روپ میں دیکھتے ہیں۔ لہذا اسے رد کرتے ہیں۔ وہ معیشت، آئیڈیولوجی اور فضا کے معنف کے بجائے قرات کی تیوری کو ترجیح دیتے ہیں۔ جو رد تشکیل کے عمل کے بغیر عمل میں نہیں آسکتی۔ لیکن وہ اس سے بھی انکار کرتے ہیں کہ وہ نئی ریت پرستی کی اشاعت کر رہے ہیں۔ دراصل وہ یہ کہہ رہے ہیں کہ نظریاتی تبدیلی ایک لسانیاتی تبدیلی ہے جو ایک طرف ذات کی از سر نو تنظیم کرتی ہے اور دوسری طرف سامی روایتوں سے علیحدگی پیدا کرتی ہے۔ جو نئی ذات کو پرانی دنیا کے خلاف کھڑا کر دیتا ہے۔ یہ عمل لسانیاتی تبدیلی کے بغیر ممکن نہیں۔ اب اس ضمن میں مابعد جدیدیت کے دو ممتاز مفکرین کی رائے ملاحظہ فرمائیں:

“What we call ideology is precisely the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenality. It follows that, more than any other mode of enquiry, including economics, the linguistics of literariness is a powerful and indispensable tool in the unmasking of ideological aberrations, as well as a determining factor in accounting for the occurrence.”

Paul de Man

“In fact, today, there is no language site outside bourgeois ideology: our language comes from it,

returns to it, remains closed up in it. The only possible rejoinder is neither confrontation nor destruction, but only theft: fragment the old text of culture, science, literature and change its features according to formulas of disguise, as one disguises stolen goods."

- Roland Barthes.

ان انتہا سات سے صاف ظاہر ہے کہ پس ساحتیاتی اور لائیکل نے پورے وا آئیڈیولوجی کی "بغ کئی" میں اہم رول ادا کیا ہے۔ یہی باعث ہے کہ یہ نئی تھیوری مارکسی نقادوں میں بھی مقبول ہوئی۔ ان نقادوں میں بھی جو مابعد جدیدیت کے نکتہ میں ہیں۔ ایڈریورس نے ایک کتاب کے دیباچے میں اس بات کی وضاحت کی ہے کہ اب ہمیں انتہائی سیاست کے بجائے تہذیبی سیاست کو زیادہ اہمیت دینی چاہیے۔ مابعد جدیدیت کی سیاست کو گراہمی کے اس عمل کو مکمل کرنا چاہیے۔ جس کے باعث سیاست ہمارے تمام کلچرل اعمال اور دائروں تک وسعت اختیار کر لیتی ہے۔ میں یہاں ایک اور مارکسی نقاد کرسٹوفر نورس کی مثال دینا چاہوں گا جو میں نے مابعد جدیدیت اور پس ساحتیات کا مارکسی نقطہ نظر سے جائزہ لیا ہے۔ ٹامس نے لیونار کی غیر عقلیت پرستی اور بورژوا کی روشن خیالی کی تشکیک کی نکتہ چینی کی ہے۔ لیکن دریدہ اور دی مان کے نظریہ تشکیل کی حمایت کرتے ہوئے کہا ہے کہ یہ کلیت کے خلاف کارگر تھیوری ہے۔ حالانکہ یہ عجیب بات ہے کہ اسی کتاب میں نورس نے اشتراکی کلیت پرستی کی پرزور حمایت کی ہے لیکن یہ بات صاف ہے کہ وہ لائیکل کے جس کلیت مخالف رویے کی حمایت کر رہا ہے وہ مابعد جدیدیت کی فکر کا بنیادی عنصر ہے۔ فریڈرک جیمسن نے مابعد جدیدیت کو Late Capitalism کی دین کہا ہے۔ اس طرح وہ اور کئی دوسرے مارکسی نظریہ ساز پس ساحتیاتی فکر کو استعماری مداخلت کے مترادف سمجھتے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ عجیب بات یہ کہ کرسٹوفر نورس نے پال دی مان کے نامی ماضی کو ہی نہیں بلکہ تمام کلیت پرستی کو رد کر دیا ہے۔ ادب اور نظریہ کے معاملے میں فکری غفلت کی ایسی متعدد مثالیں موجود ہیں اور یہ ہمارے لیے لمحہ فکریہ ہے۔

ہم بڑے عجیب دور سے گزر رہے ہیں۔ ادب سے سیاسی فکر کو خارج کرنے والے اب پس ساحتیات اور لائیکل کے نظریہ کے تحت ادب کی خود مختار حیثیت کو تسلیم نہیں کرتے۔ ادب کو سیاسی نظریے اور لائحہ عمل کی نوآبادی سمجھنے والے بھی اس کی آزاد حیثیت سے انکار کرتے ہیں۔ یعنی خالص ادبی اقدار کے حامی اور آئیڈیولوجی کی مخالفت کرنے والے اور نظریاتی وابستگی کے

ہر دکار اب ایک ہی صف میں کمرے نظر آتے ہیں جہاں ادب کی کوئی خود مختار حیثیت نہیں۔ یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ ادب کی خود مختار حیثیت سے مراد ہیئت پرستی یا جمال پرستی نہیں بلکہ دوسرے علوم سے اشتراک عمل کے باوجود اس کے جداگانہ آزادانہ وجود سے ہے جس میں فکر، اقتدار، صداقت اور حسن کا مکمل پیشرو موجود ہوتا ہے۔ لہذا جب ہم ادب کے سماجی اثرات کی بات کرتے ہیں تو ہمیں سماج کی جمالیاتی تشکیل کے بارے میں بھی غور کرنے کی ضرورت ہے۔

تیسری دنیا اور تہذیبی فکر

مغرب کی نئی گلوبل فکر اور مشرق کے تخلیقی مسائل مابعد جدیدیت کے دور میں ایک بار پھر فکر نو کا مطالبہ کر رہے ہیں۔ گزشتہ بیس پچیس برسوں میں ہم مصر تہذیبی اور ادبی معاملات میں سب سے زیادہ اہم اور ہنگامہ خیز بحثیں پس ساختیاتی تصویریں اور تاریخی اور تہذیبی مطالعات کے حوالے سے ہوئی ہیں۔ یہ کوششیں بھی کی گئی ہیں کہ کس طرح ریڈیکل سیاسی عمل کو پس ساختیاتی فریم ورک میں فٹ کیا جائے۔ یہ بحثیں زیادہ تر تیسری دنیا کے ادب، تہذیب، سیاست اور فنیسٹس تحریروں کے حوالے سے ہو رہی ہیں۔ یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ جب میں تیسری دنیا کی اصطلاح استعمال کر رہا ہوں تو اس کا تعلق ان ممالک کے سیاسی نظاموں یا برسر اقتدار طبقوں کی نوعیت سے نہیں بلکہ ان کے ادب، فن اور کلچر سے ہے۔ پس ساختیاتی امریکی اکادمی کے مقابلے میں ایسے دانشوروں کی تحریریں کم اہم نہیں جنہوں نے پس ساختیاتی تصویریں کا گہرا تجزیہ کرتے ہوئے تیسری دنیا کی تہذیب اور اس کی شعریات کو بحث کا موضوع بنایا ہے۔ انہوں نے اپنی تحریروں میں تیسری دنیا کے کلچر اور ادب کی بڑھتی ہوئی اہمیت کو اجاگر کیا ہے اور پس ساختیات کو جامعات کی اکادمک دنیا سے باہر لا کر اس کو نہ صرف وسعت دی ہے بلکہ اُس کی نئی تفسیریں بھی پیش کی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان مفکرین میں بہت زیادہ باہمی اختلافات ہیں۔ اعجاز احمد نے اپنی کتاب میں پورے ایک باب میں ایڈورڈ سعید کی کڑی نکتہ چینی کی ہے اور کہا گیا کہ سعید نے ان کی کتاب کے خلاف مظاہرہ کیا۔ اعجاز احمد فریڈرک جیمس من کی بھی خبر لیتے ہیں۔ اور اس کی کتاب کو مغرب زدہ مارکسی مطالعہ قرار دیتے ہیں جو نوآبادیاتی دور کے بعد کی اشتراکی جدوجہد کی پیچیدگیوں کو نظر انداز کرتا ہے اور یہ بات بھی سامنے آئی کہ مابعد جدیدیت کے دور میں کوئی ایک واحد گلوبل تصویر یا متحدہ اصول ممکن نہیں جس کے حوالے سے تیسری

دنیا کے تمام ادیبوں کا مطالعہ کیا جائے بلکہ ایک ہی ممالک میں تمام ادیبوں کے لیے بھی ایسا عمل ممکن نہیں۔ ایک طرف اگر کسی نظریہ (جس میں مارکسیزم بھی شامل ہے) اور پس ساختیات کے عظیم بیانیہ کی صورت اختیار کرنے کا خطرہ ہے تو دوسری طرف تفریقات اور لامرکزیت اور تشخص پر زور دینے سے سماجی انتشار اور بنیاد پرستی کا خطرہ بھی لاحق ہے۔ اگر ایک طرف ادب کو مخصوص خانوں میں دیکھنے کی عادت مضر ہے تو دوسری طرف کسی ایک نظریے کو آفاقی درجہ دینا بھی ادبی اور کلچرل انفرادیت کے منافی ہے۔ ہمیں سیاسی خطابت، حصول اقتدار کے لیے نت نئے منافقانہ جوڑ توڑ اور خانوں میں سوچنے کی عادت اور کسی ایک واحد نظریہ کی تشکیل کی کوشش سے آگاہ رہنے کی ضرورت ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ آئیڈیولوجی کو ہر نئی فکر کے رد و رد ہونے کا موقع ملنا چاہیے۔ اس میں ترمیم اور تنسیخ کا عمل مسلسل جاری رہنا چاہیے۔ ادب میں اتنی بے پناہ تخلیقی قوت ہوتی ہے کہ اگر کوئی جاہل اور جاہل آئیڈیولوجی اُسے نظریاتی جس گاہ میں مقید کرنے کی کوشش کرتی ہے تو وہ اُس کے حصاروں کو توڑ کر باہر کھلے میں پرورش پانے لگتا ہے۔ ادب آئیڈیولوجی سے متاثر ہوتا ہے لیکن اگر یہ انسان کی نجات میں حائل ہوتی ہے تو وہ اسے رد کرتا ہے۔ ادب کے بغیر انسان کی نجات ممکن نہیں۔

1. Ideology In Key Words: A Vocabulary of Culture and Society - Raymond Williams,
2. Art Against Ideology - Ernst Fischer
3. The Aesthetic Dimension - Hebert Marcuse
4. Ideology : An Introduction - Terry Eagleton
5. The Politics of Postmodernism (introduction) - Andrew Ross
6. What is wrong with postmodernism - Christopher Norris
7. Orientalism - Culture and Imperialism - Edward Said
8. Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism - Fredric Jameson



(ادب کی آمد، دیوبند اسرہن اشاعت 1996ء، ناشر مصنف)

قبلِ جدید سے مابعدِ جدیدیت تک

سرداری نظامِ قدیم قبائلی نظامِ معیشت کا ایک سیاسی انتظام تھا جو دورِ وسطیٰ کی صدیوں میں دھیرے دھیرے جاگیرداری نظامِ معیشت اور اس کے شہنشاہانہ سیاسی انتظام میں ڈھل گیا۔ نیا نظام پرانے نظامِ عی کی ترقی یافتہ شکل تھی اسی لیے پانچ ہزار سالہ طویل تاریخی پس منظر کے باعث اس کا ہر شعبہ اور ہر جہت اپنی مستحکم اثر پذیری اور گہری شناخت کی حامل تھی۔ اس نظام کی فکری بنیادِ قدیم دیوناگری اور اساطیر کے ساتھ ساتھ نوظلاطونی اساس کے حامل نئے مذاہب نے فراہم کی تھی جو وحدتِ الوجود کی صورت میں ڈھل کر عہدِ وسطیٰ کی تمام فکر میں سرایت کیے ہوئے تھی۔ لہذا اس دور کا ادب شاہانہ نفسیات اور جاگیردارانہ ساجیات کی بنیاد پر، درانیت، عشق، وحدانیت اور روایت کی چوکور میں پروان چڑھا تھا۔ اس ادب کا سرچشمہ اگر ایک طرف شاہی دربار تھا تو دوسری طرف خانقاہ تھی جو کہ اسی کے شیعہ و سنی یعنی روحانیت کا مرکز تھی۔ عہدِ وسطیٰ کی ادبی فکر، زبان، اسلوب اور اصناف انہیں کے زیرِ اثر پروان چڑھے۔ جب کہ دیہی لڑائی اشتراکیت سے جنم لینے والا لوک ادب اس کے علاوہ تھا۔ بعد کے ادوار میں اس دور کا ادب کلاسیک یا قبلِ جدید ادب کہلایا۔ یورپ میں سولہویں صدی کے بعد جب تجارتی سرگرمیوں کے نتیجے میں پیدا ہونے والے سرمائے نے قدیم جاگیردارانہ معیشت میں دراڑیں ڈالنا شروع کیں تو جاگیرداری، شاہانہ نظام اور اس کا نمائندہ ادب زوال پذیر ہونے لگا۔ ہندوستان میں مقامی تجارتی سرمائے کا یہاں کے جاگیردارانہ شاہی نظام سے ٹکراؤ پیدا نہ ہونے کی وجہ سے نئی معاشی و فکری قوتیں نہ ابھر سکیں اور یہاں کا سماجی سیاسی نظام زوال پذیر ہونے لگا۔ اس خلا کو یورپ کے تجارتی طبقوں نے پورا کیا۔ اردو کلاسیک ادب کی تشکیل ہندوستانی شاہانہ نظام کے اسی دورِ زوال میں ہوئی۔ یہ تمام ادب نوظلاطونیت، ویدائی تصوف، شاہ پرست نفسیات، قاری روایت اور

زوالِ آماؤ و ماحول کی الم ناکی سے ترکیب پایا تھا۔

سرمائے کی اپنی ایک طاقت ہوتی ہے۔ یہ اپنے قوانین اور حرکت و سمت کا تعین خود کرتا ہے۔ یورپ کی جدید تاریخ کا آغاز تو تجارتی سرمائے کی نمائندہ نشاۃ الثانیہ کی تحریک کے ساتھ ہی ہو گیا تھا جس نے جاگیرداری نظام کے مقابلے میں ایک نئی سماجی سیاسی معیشت اور اس کے فکری و ادبی نظام کی تشکیل شروع کر دی تھی۔ اٹھارہویں صدی کے لگ بھگ جاگیردارانہ و شاہانہ روایات و اقدار کے زوال اور تجارتی سرمایہ داری نظام کے آغاز سے اس جدید کی شروعات ہوئی جس کی بنیاد پر جدید علوم، نظریات اور انکار قائم ہوئے۔ یہیں سے یورپ کے جدید ادب کا بھی آغاز ہوا۔ اٹھارہویں صدی میں فیکٹری سسٹم کے باعث یورپی پیداوار میں اضافے سے یورپ صنعتی اشیاء برآمد کرنے کے قابل ہو گیا۔ جب یورپی سرمائے نے اپنی جغرافیائی حدود سے نکل کر ہندوستان کی شاہی طاقت کو چیلنج کرنا شروع کر دیا تو اس تضاد نے یہاں بھی جدید شعور کی ایک لمبھی سی لہر کو ابھار دیا۔ چوں کہ نئی تجارتی قوت مقامی کی بجائے بدیسی تھی چنانچہ طاقت کا نیا توازن بھی انہی کے حق میں گیا۔ اس لیے آخر کار تجارتی سرمائے کی بدیسی طاقت نے اپنے مفادات کے لیے یہاں کے شاہی نظام کا خاتمہ کر کے اقدار کو اپنے ہاتھ میں لے لیا اور اس کے مقابلے میں مقامی جاگیرداروں سے گٹھ جوڑ کر کے جدید سیاسی معیشت پر مبنی نوآبادیاتی نظام تشکیل دیا۔ اس نظام کے تحت تجارتی سرمایہ داریت کے پھیلاؤ کے لیے سماجی، سیاسی، اور معاشی سطح پر جبری ترقی کا ایک عمل شروع ہوا۔ زوال پذیر ہندوستانی جاگیردار معاشرے میں اتنی سکت نہیں تھی کہ ابھرتے ہوئے یورپی سرمایہ دارانہ نظام کا مقابلہ کر سکتا، اس لیے آخر کار اپنے داخلی انحطاط پسند تضادات کے باعث ایک مضمولی اور درآبد کنندہ سانچ بن کر رہ گیا۔ یوں ہندوستان میں جدید کا آغاز جبری اور درآبد سیاسی معیشت کی بنا پر شہری سطح پر قدیم طرز حیات کے انہدام پر ہوا۔ قتلِ جدید سے جدید تک کے سفر میں مغربی رجحانات کے تحت صفحاتِ تعلیم، قانون سازی، اصلاحات، جدید آلات اور نئے ریاستی انتظام سمیت فورٹ ولیم کالج سے دلی کالج اور مسلم علی گڑھ کالج کی طرح دیگر اداروں نے اہم کردار ادا کیا۔ سرسید احمد خان اور اس کی تحریک کے تحت تخلیق ہونے والا جدید ادب، نظریہ اور فکری قدیم نوآبادیاتی نظام کی نمائندہ تھی جس کی بنیاد نیچرل ازم پر مبنی پہلے ہم عصر یورپی درآبد نظریے پر رکھی گئی تھی۔ قتلِ جدید ادبی نگاروں کی روایت کے خاتمے کا آغاز اسی کے حوالے سے کیا گیا تھا۔ سرمایہ داری کا

یہ جدید دور اسی لیے نظریاتی اساس اور کشمکشوں کا دور تھا کیوں کہ جدید علمی، ثقافتی، نسلی اور ادبی نقطہ ہائے نظر سے زوال پزیر کلاسیکیت کی تسخیر نامگزیر تھی۔

یورپی سرمایہ داری نظام کا اگلا ارتقائی مرحلہ قدیم نوآبادیاتی سرمائے اور یورپی تجارتی سرمائے کے ادغام سے شروع ہوا جو جدید صنعت اور ٹیکنالوجی کا باعث بنا۔ یوں یورپی سرمایہ داری نظام تجارتی مرحلے سے صنعتی مگر اجارہ دار مرحلے میں داخل ہو گیا۔ سرمائے کی بڑھتی ہوئی طاقت کسی بھی مختلف نظریاتی حد بندی کو اپنے راستے میں قبول نہ کرتے ہوئے زندگی کی اجتماعی اور قدیم بنیادوں کی اکھڑ بچھاڑ کرنے لگی۔ نئی سائنسی ایجادات، فکری دریا فتوں اور صنعتی معیشت سے شہری زندگی کی کایا کلب ہو گئی۔ فردیت کی جدت پسند فعالیت پر مبنی نیا طرز حیات اپنے ساتھ نئی حسیت اور نیا شعور لے کر آیا جس نے سماج اور معیشت کے ساتھ ساتھ ادب اور آرٹ کی بھی نئی فکری بنیادیں استوار کیں۔ جدیدیت اسی صنعتی سرمایہ دار یورپ کی نمائندہ تھی۔

پہلی عالمی جنگ تک بجلی، ڈیزل، ٹیلی گراف اور ریڈیائی ایجادات کی حامل سرمایہ داری کی نئی صنعتی بنیادوں نے شہری زندگی کو نئی میکانیت سے دوچار کر دیا جس کی فکری اساس جدیدیت نے فراہم کی۔ اس رجحان نے آخر کار عالمی جنگ کے بعد کی نفسیاتی اور معاشرتی صورت حال کے نتیجے میں وجودیت کے زیر اثر ادب میں بھی نفوذ کر لیا۔ جدیدیت کے پس منظر میں مصوری کی ڈڈائیت و تجربیت کی تحریک بھی تھی کس نے وجودیت کی خصوصیات مثلاً انفرادی احساس و تاثر پر انحصار کرنے والی عدم استدلالیت، المیہ موجودیت اور ہجرت کو بنیاد بنایا تھا۔ اسی لیے جدیدیت اپنے ادبی، فکری اور سیاسی تشخص کی بنیاد پر فردیت اور انفرادیت کے ساتھ ساتھ عدم نظریہ ہی کی نہیں بلکہ نظریہ مخالف تصور کی بھی حامل رہی ہے۔ یورپ و امریکہ کی سرمایہ دار دنیا سے باہر ایشیاء و افریقہ کی نوآبادیوں میں قبل جدید سے جدید کی طرف آغاز کے ساتھ ساتھ یہ قدیم نوآبادیت کے خلاف ترقی پسند اور آزادی پسند ریڈیکل تحریکوں کی سیاسی صف بندیوں کا زمانہ تھا۔

مغرب میں جدیدیت کا یہ زمانہ ساختیات سے متعلق بھی تھا۔ یہ وہ ضابطہ ہے جس میں نظریہ یا نقطہ نظر کو منہا کر کے محض انداز مطالعہ پر زور دیا جاتا ہے۔ اس میں نہ صرف زبان کو ذریعہ ماننے کی بجائے اسے ادبی و مرکزی حیثیت دے دی گئی بلکہ ادیب اور اس کے کردار کو بھی خارج کر دیا گیا۔ لسانی نظام اور سیمائٹکس کو یا جدید دور میں داخلیت و وجدان کے ایسے نعم البدل کا اطلاق ٹھہرے جو جدیدیت کی طرح ایک طرف اپنا رشتہ وجودیت کی عدم منطقیات، بے جوہریت

اور فردیت کے ساتھ قائم کرتے ہیں اور تو دوسری طرف عدم نظریہ کے نظریہ سے رشتہ جوڑتے ہیں۔ یہاں یہ بھی یاد رہے کہ وجودیت راہبری کا فریضہ خالص فلسفے کی جگہ میں کی بنیاد پر تشکیل پانے والے لکشن کو سونپتی ہے جب کہ ساختیت نقطہ نظر اور تاریخ کو ہی رد کر دیتی ہے۔

قیام پاکستان کے بعد جدید نوآبادیاتی دور کے آتے آتے یورپ کا سرمایہ دارانہ ارتقا فکری سطح پر جدیدیت کے مرحلے کو مکمل کر چکا تھا۔ ایسے میں جب یہاں ترقی پسند اپنی تنظیم کو کر دے تھے تو جدیدیت مارشل لاکہ پھرتی میں ہمارے ہاں درآمد کی گئی جسے ساتھ کی دہائی کے پاکستانی جدیدیت پسندوں نے ترقی پسندی کے تضاد کے طور پر قبول کیا۔ یہ جنرل ایوب کا وہی دور ہے جب نوآبادیاتی بنیادوں کو نئے سرمایہ داری تقاضوں کے مطابق جدید کرنے اور سرمایہ دارانہ منافعوں کی شرحوں کی برقراری کے لیے نئی پیداواری ٹیکنالوجی کو متعارف کرانے کی ضرورت تھی۔ لہذا مقامی جاگیرداروں کے ایک گروہ کو صنعت سازی کے ضمن میں جبری ترقی کے دوسرے مرحلے کے لیے مالی اور ترقیاتی منصوبوں میں امداد دی گئی تھی۔ کیوں کہ اس وقت مالیاتی سرمایہ دہشتی سرمائے کے ساتھ مل کر دوسرے ملکوں کا رخ کر رہا تھا یعنی سرمایہ داروں نے محکوم ممالک میں خود جا کر پیداوار شروع کر دی تھی۔ محکوم زرعی ممالک میں اس صنعت کاری کے ہمراہ جس جدیدیت کو درآمد کیا گیا اس کی بنیادیں ہمارے غیر جمہوری جاگیرداری معاشرے میں کھوکھلی تھیں۔ اسی لیے اس حوالے سے تشکیل کردہ فکر کے تحت جو ادب وجود میں آیا اس کا منطقہ بھی مدلل کلاس کے ایک گروہ تک ہی پھیلا ہوا تھا۔ اس دوران تمام فنون لطیفہ اور میڈیا جدید کے مرحلے سے جدیدیت کی منزل کی طرف پیش قدمی کرنے لگے اور آخر اردو ادب کی تمام روایت کی بھی بحیثیت مجموعی نئی تعمیر و تشکیل ہوئی۔ ادبی جدیدیت کے لیے راہ ہموار کرنے میں بیسویں صدی کے ادب کے جدید رجحانات و عناصر نے بھی اہم کردار ادا کیا تھا۔ ساتھ کے جدیدیت پسندوں نے نظم، افسانہ، ناول، تنقید اور لسانیات کے ضمن میں نئے مباحث کے ساتھ ساتھ نئی فنی تکنیکوں یعنی ڈاڈا ازم، سیریلزم، لیٹررڈ ازم، ایسٹرکٹ ازم وغیرہ کو ابھارا۔ وجودیت اس دور کی بنیادی ادبی فکر تھی۔ ان جدیدیت پسندوں نے سماجی ذمہ داری اور نظریہ پسندی سے انحراف کرتے ہوئے روایت اور جدید مخالف انفرادیت پسند رجحان کو فروغ دیا۔

آج ہم عالمی سطح پر فکری دور کے مابعد جدیدیت کے زمانہ آخر سے گزر رہے ہیں جب کہ مقامی سطح پر یہ اس فکر کی شروعات کا زمانہ ہے۔ یعنی جن دنوں ہم پاکستانی جدیدیت کے فکری

مرحلے سے گزر رہے تھے اس وقت یورپی سرمایہ داری نظام اپنے صنعتی مرحلے سے نکل کر مالیاتی سرمایہ داریت کے ارتقائی عہد میں داخل ہونے کے لیے تیاری کر رہا تھا۔ جس کے پس منظر میں سائنسی فکر کے حوالے سے وہ رویہ بھی بنیادی کردار ادا کرتا نظر آتا ہے جو تعمیراتی شکل فزکس کے نئے تصورات کے رپراثر پر دان چڑھا جس میں اضافیت کو لا علیت اور مطلق تصور کیا جاتا ہے۔ اس میں روشنی کی حقیقت، بلیک ہولز کی دریافت، کوانٹم مکینکس کی اضافیت، انس برگ کے اصول عدم یقینیت، ذرات کے خم و رقت کی بے ثباتی، گلوں، چارم اور کوارک جیسے نئے ایٹمی عناصر کی دریافت اور ایٹمی ذرات کے مخالف آمیز تفر سے متشکل ہونے والے سائنس کے اتھری و پیپیگی کے تصورات نے اختیار و یقین اور حقیقت کے تصورات کو فنا کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ یہ ماڈرن میڈیا، کمپیوٹر، نیٹ، موبائل اور سائبرنٹس پر مشتمل مابعد صنعتی عہد ہے یعنی عالمی تاریخ پیسے اور مشین کے عہد سے چپ اور لیزر کے دور میں داخل ہو چکی ہے جس میں علم کا قدیم مرتبہ حیثیت اور بنیادیں بدل چکی ہیں۔ مذہب تو اپنا تاج و تخت دو صدیاں پیشتر ہی کھو چکا تھا ایمانی سرمایہ داری تک آتے آتے مارکسزم کی ماڈل ریاست بھی تاریخ کا رزق بن چکی ہے۔

مابعد جدیدیت عالمی سرمائے کے اس ارتقائی مرحلے کی ناسمجھ ہے جس میں اسے مطلق آزادی درکار ہے۔ آج جدید ترین ٹیکنالوجی کی وجہ سے پیداوار کی رفتار اور رچ میں حیرت انگیز اضافہ ہو چکا ہے جس کے نتیجے میں مارکیٹ کی وسعت بھی لامحدود ہوتی جا رہی ہے۔ ملٹی میشل اب کنٹرول فنکشن کی کمپیوٹرائزیشن اور فائٹل منجمنٹ کے باعث پیداوار سمیت ترسیل وار فروخت کے علاوہ ٹیکنالوجی، ڈیزائن اور مارکیٹنگ کا تمام نظام بھی اپنے ہاتھ میں لے آئی ہے۔ اسی طرح ہر ملٹی میشل نے اپنی پیداوار کے مختلف حصوں، شعبوں اور مرحلوں کو دنیا بھر میں مختلف جگہوں پر پھیلا دیا ہے۔ ایسے میں عالمی سرمائے کا ایک بڑا حصہ جغرافیائی و تہذیبی سرحدوں سے ماورا ہو کر ہر وقت دنیا کے ایک کونے سے دوسرے کونے کی طرف حرکت میں رہتا ہے۔ لہذا فری مارکیٹ اکانومی یا لیبرل اکانومی کے ذریعے گلوبل ویج کا قیام اور سیاسی معاشی سطح پر کسی بھی اصول، ضابطے، حد بندی یا سب کی مخالفت ناگزیر ہے۔ عالم گیریت کی تکمیل کے لیے ضروری ہے کہ علاقائی، ثقافتی، لسانی اور تاریخی تشخص کا خاتمہ ہو۔ اسی لیے جدیدیت کی طرح مابعد جدیدیت، مابعد ساختیت کے ساتھ اتحاد قائم کر کے مابعد تاریخت کا اعلان کرتے ہوئے تاریخ ہی کو رد کرتی ہے۔ End of history کا اعلان ماضی کے انکار پر حال کو لامحدود مان لینا ہے۔

رد مارٹنیٹ مارکیٹ اکانومی کے عالمی کلچر کے لیے ضروری ہے۔ آج ملٹی نیشنلز اپنی پیداوار لوگوں کی ضروریات یا مارکیٹ کی طلب کے مطابق نہیں کرتیں بلکہ ان کا سرمایہ اپنی مصنوعات کی مانگ خود پیدا کر داتا ہے۔ اس حوالے سے وہ اب محکوم حکومتوں کی بجائے عالمی میڈیا پر انحصار کر رہا ہے۔ میڈیا کی یہ تسخیر فرد کی سطح پر اس کی نفسیات، ہائیولوجی اور کردار اور مقررہ طبع کی سطح پر دور افتادہ انسانی آبادیوں اور غیر آباد خطوں پر غالب آگئی ہے۔ اسی لیے عالمی میڈیا ایک ایسی دیوتا کی طاقت کی شکل اختیار کر چکا ہے جس نے انسان کی تمام تخلیقی صلاحیتوں کو اپنے لیے وقف کر لیا ہے۔ ملٹی نیشنلز کا سرمایہ رقص، موسیقی، شاعری، نثر اور مصوری کو اپنے کمرشلزم میں ڈھال کر ایک جدید عالمی کلچر تشکیل دے رہا ہے جو میڈیا کے ذریعے فری مارکیٹ اکانومی کا نمائندہ بن کر انفرادی تخلیقیت کو بھی کنٹرول کر رہا ہے اور گونا گوں اجتماعی عالمی شناختوں کو بھی ضم کر رہا ہے۔ ایسے میں خاص کر محکوم ممالک میں دفاعی محالوں پر بیٹھا ادب بھی اس کی زد میں ہے۔ کیوں کہ مابعد جدیدیت جہاں ادب میں شناخت کے مسئلے اور ست کے تعین کو ترجیح رہی ہے وہاں میڈیا کی اور کمرشل بنیادوں پر حقیقی ادبی تخلیقیت کی جگہ صحافیانہ، انٹرایٹ پسند اور اکہری معنویت کے یک رنگ تجربے کو ادب بنا کر بھی پیش کر رہی ہے۔

مابعد جدیدیت بہ ظاہر کوئی نظریہ نہیں ہے کیوں کہ یہ اپنی اساس میں نظریہ مخالف کے برعکس ایک عدم نظریہ ہے۔ اس کا جدیدیت سے زمانی تعلق یہ نہیں ہے کہ یہ اس کے بعد ظہور پذیر ہوئی۔ اس کی کوئی باقاعدہ تعریف ممکن نہیں ہے کیوں کہ اس کی پہچان کسی بھی معنی فیسٹو یا مقصدیت سے واضح نہیں ہوتی۔ یہ پہلے کی فکری تحریکوں یا فلسفوں کی طرح اپنا کوئی دولوک تعارف نہیں رکھتی۔ گو مابعد جدیدیت نے جدیدیت سے لے کر کلاسیکیت اور ساختیات سے لے کر مارکسزم تک ہر ایک کو محض کر کے اپنے شخصی و فکری تعین کا خاتمہ کر دیا ہے لیکن یہ اپنے مخالف کے ساتھ تضاد سے اپنے تشخص کو ابھارتی ہے۔ اسے ہم انہی جدیدیت بھی نہیں کہہ سکتے کیوں کہ اس میں جدیدیت کے کئی عناصر شامل ہیں۔ البتہ جدیدیت، قاتل ایک خاص دور میں مابعد جدیدیت کی شکل اختیار کرتی دکھائی دیتی ہے۔ اپنی صورت گری میں اگر اسے ایک دانش ورانہ پیچیدگی کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کیوں کہ یہ جدیدیت کے تسلسل میں اس کی فکری کیوں اور خامیوں سے پیدا شدہ ایک الجھاؤ کی صورت ہے۔ یہ سرمایہ دارانہ نظام کی ایک ایسی جبریت کا اظہار ہے جس کا عمل اب نہ تو سرمایہ داریت میں دکھائی دیتا ہے اور نہ ہی اس کے باہر اس کی

کوئی ایسی صورت نگی ہے۔ یہ قدیم الہیاتی و اساطیری فلسفوں میں موجود مستقل الجھاؤ کی سی ایسی جدید صورت ہے جو اس جدید نادرائی، فکر کی ایسی Godlessness یا بے سستی سے پیدا ہوئی ہے جو سائنس کو ایک طلسماتی حیثیت اور ذریعہ علم کو حقیقت و دریافت کی بجائے تخیل کا نتیجہ قرار دیتی ہے۔ مابعد جدیدیت کو جو الجھاؤ اپنی وراثت میں جدیدیت نے دیا ہے اس کے مطابق کچھ بھی مطلق نہیں ہے کیوں کہ ہر شے اتفاق اور وقت کی پیداوار ہونے کے باعث انسانی (relative) ہے حقیقت کچھ نہیں ہوتی جوں کہ ہمارا مشاہدہ زمان و مکان کا پابند ہوتا ہے اس لیے بنیادی حقیقت کا کوئی وجود نہیں ہوتا۔ حقیقت کا تجربہ محض Hyper real کے طور پر ہوتا ہے۔ یوں Reality کی جگہ Hyper reality آئے لے لی ہے اس لیے مابعد جدیدیت کسی بھی معنویت یا قدر سے رشتہ قائم نہیں رکھتی۔ نیکل نوکالٹ کی طرح اگر جدیدیت کے ساتھ ساتھ مابعد جدیدیت کو بھی ایک حسیت تسلیم کر لیا جائے تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ایسی حسیت تصور ہائے عظیم (Grand narratives) پر یقین کے انہدام سے جنم لیتی ہے۔ اس حوالے سے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ مذہب، سائنس اور مارکسیٹ جیسے ورلڈ ویوز، مطلق سچائیوں اور آفاقیت کے مدعی اجتماعیت پسند نظریات کی موت سے مابعد جدیدیت نے جنم لیا مگر خود مابعد جدیدیت ایسی کوئی آفاقی سچائی پیدا کرنے میں ناکام ہے۔ ایسے میں تقدس کے فنا، غیر یقینیت کے اعلان، لادارائیت کی حاکمیت اور تشکیک کی فوقیت میں مذہبی تشدد پسندی اور سیکولر آمریت پر مبنی فاشزم کے ابھر کا خطرہ بھی تو ناگزیر ہو جاتا ہے۔

اپنے عالمگیریت کے حامل ایجنڈے اور عدم نظریہ کی حیثیت کے باعث مابعد جدیدیت تکثیریت (plurality) کی حامی ہے کیوں کہ آج اسے کسی مخالفت، چیلنج یا خطرناک تضاد کا سامنا نہیں ہے۔ لہذا اس کے ہاں کسی ایک کی حقانیت کی بجائے تمام نظریات، اصولوں و ضابطوں کا اثبات ہے۔ یہ فکری عالمگیریت ہی فری مارکیٹ اکنومی کا جواز اور بنیاد ہے۔ اسی لیے اب سرمایہ دارانہ نظام خود جمہوریت کے ذریعے سے انفرادیت و مقامیت کا تحفظ کر رہا ہے۔ آج فری مارکیٹ اکنومی کی منہ زور آمدنیوں کے آگے ریاستیں تحلیل ہوتی جا رہی ہیں۔ اب WTO کے اٹھیاروں سے ایس عالمی سرمائے کے منہ زور پھیلاؤ کے آگے قومی سرمایہ اپنی موت آپ مارا جا چکا ہے۔ قومی معاشی ترقی اور بھا کا کوئی دوسرا راستہ فی الحال ممکن ہی نہیں۔ ایسے میں عالمی سرمائے کی بلا روک ٹوک بین الاقوامی حرکت اور محصولاتی، جنرانیائی، قانونی،

نظریاتی اور ثقافتی حد بندیوں کا انہدام ہی مابعد جدیدیت کے تصور آزادی کی بنیاد ہے۔

آج کل ہمارے دانش ور حلقوں میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے لبرل اکانومی کے متوازی اردو ادیبوں کا ایک گردہ ادبی مابعد جدیدیت کا ذکر بڑے تو اتر سے کر رہا ہے۔ ان میں غالب ادیب وہی ہیں جو اپنا تعلق جدیدیت کی ادبی فکر سے بھی جوڑتے ہیں۔ آج اس فکر کی مقامی حریف یعنی ادبی ترقی پسندی نئے عالمی منظر نامے میں اپنی فکری تشکیل نو اور تنظیم نو کی عدم موجودگی کے باعث کوئی منظم فکری تضاد سامنے نہیں لا پا رہی۔ اردو میں جدیدیت کا تنقیدی فریم لقم کے ضمن میں تشکیل دیا گیا تھا مگر اس کا غالب تخلیقی اظہار ایسے گلشن کے ذریعے سے ہوا جس میں کہانی تو موجود نہیں تھی البتہ ایک کل کی ناسندگی کے طور پر ذات سے متعلق حسی تجربات کے اظہار کے لیے علامتی و تاثراتی انداز اپنایا گیا تھا۔ مابعد جدیدیت نے آگے بڑھ کر تجربات کی اس کلیت کو ہی توڑ دیا اور تجربے کو ایک یونٹ کے طور پر قائم بالذات حیثیت دے کر الگ الگ ٹکڑوں میں بانٹ دیا جو کہ ملٹی نیشنلز کے نئے طریق پیداوار کے اثرات کا نتیجہ ہے۔ مابعد سائنسیات نے یہی عمل زبان کی سطح پر کیا اور اس پر ختم یہ کہ Hyper reality کے تصور کے زیر اثر تجربے کے سادہ ترین صحافیانہ انداز بیان کو اپنا کر انداز اظہار اور داخلی تخلیقیت پر مشتمل ادبیت کو رد کر دیا گیا کیوں کہ مابعد جدیدیت میں حقیقت وہی ہے جو پہ ظاہر نظر آتی ہے۔ لہذا ادب کی جمالیاتی و معنوی جہداری پر اصرار غیر اہم ہو جاتا ہے۔ یہ سب کچھ جب گونا گوں تجربات کی اکثریت سے کٹ کر محض ایک تجربے کے خود مختار اظہار سے تعلق قائم کرتا ہے تو مابعد جدید ادب میں بے ربطی و ناہمواری خاصیت بن جاتی ہے۔ اس حوالے سے تاریخی شعور، سماجی آگہی، ورلڈ ویو اور مقصد دست کے خاتمے کو بھی مابعد جدید بیانیوں میں خاص اہمیت حاصل ہے ایسے میں ہر قسم کے قارمولے اور نظریے سے گلوغلا صی پا کر مابعد جدیدیت پسند ادیبوں کی طرف سے مطلق آزادی کا اعلان ایک سماجی ذمہ داری سے ماوراء انفرادیت پسندی کا اظہار رہ جاتا ہے۔ آج نئی نسل کے بیشتر ادیبوں کے ہاں ان رجحانات کی پرچھائیاں دیکھی جاسکتی ہیں جس میں بے سستی و لا ارادیت سے اٹھنے والی ندامت، دکھ، ہمدردی اور ناقابلِ تسخیر آرزو سے ترکیب شدہ تحیر آمیز و ناقابلِ ابلاغ پریشانی ایک غالب موضوع بنتی جا رہی ہے۔ اس کے پس منظر میں مابعد جدیدیت کا وہ رویہ ہے جس کے تحت وہ سماجی سیاسی مسائل اور اس کے داخل پر اثرات کی وجوہات تلاش کرنے کے لیے فکر کو نظریاتی ضابطہ یا رخ فراہم نہیں کرتی۔ آج جب کہ ڈیجیٹل

ادچارٹر پر دستخط کے بعد جھکاری، سہڑی کے خاتمے، معیشت کی دستاویز سازی کے ساتھ ساتھ زرعی ٹیکس کے نفاذ، جرنل سلائیٹس کے اجرا پانی کی منج کاری اور کارپوریٹ فارمنگ کے لیے منصوبہ بندی اور میڈیا کی کولانا ٹریشن کے ذریعے ریاستی سطح پر مابعد جدیدیت کے لیے راہ ہموار کی جارہی ہے نئی نسل کے ادب پر اس کے اثرات کا جائزہ آج کے نفاذ کے لیے ایک بڑا چیلنج ہے۔

اردو ادب میں لفظ علامت یا تمثیل اور تمثال اسے جامع نہیں ہیں جتنا کہ انگریزی لفظ سمبل جو آج کل کی ادبی تحریروں میں مستعمل ہے۔ یہ ادبیات ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر سے پہلے لفظ سمبل نے انگریزی زبان و ادب میں اتنی جامعیت نہیں حاصل تھی جو بعد میں اس کی توصیف و توجیح سے اُسے ملی۔

فیہم اعظمی



(سمبل، جولائی تا ستمبر 2006ء، مدیر علی محمد فرشی، شمارہ 1، جلد 10، نشر سانی مارکیٹ، پنج بھاد، راولپنڈی، کینٹ، پاکستان)

ما بعد جدیدیت یا پس جدیدیت کیا ہے؟

پوسٹ ماڈرنزم یا ما بعد جدیدیت، یا پس جدیدیت کا ذکر اکثر ہوتا ہے اور اس کے متعلق مختلف نقطہ نظر رکھنے والے مختلف باتیں کرتے ہیں۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ سہائزم، سربائزم اور وجودیت کے علمبردار ادیبوں نے حقیقت نگاری کی جانب مراجعت کی ہے۔ اس دور میں، جس کا تعین شاید ساتویں دہائی کے آخری حصے میں اور آٹھویں دہائی کے شروع میں کیا جاتا ہے، حقیقت نگاروں نے یہ کہنا شروع کیا کہ ادب میں جدیدیت کے نام پر جو ابہام پستی کی جارہی تھی، وہ ختم ہوگئی اور شعراء اور نگاروں نے حقیقت نگاری کی روایت میں لکھنا شروع کیا۔ کچھ لوگوں نے جدیدیت کے علمبرداروں کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ ایک وہ جو جدیدیت کے نظریہ کو سمجھتے تھے اور اپنی تحریروں میں علامتوں اور تجرید کے ذریعہ ہنرمندی کے ساتھ جمالیاتی تاثر پیدا کرتے تھے اور ایک وہ جو جدیدیت کو محض فیشن کے طور پر اپنا کر فیر ادب تصنیف کرتے تھے۔ اگر ان لوگوں سے پوچھا جائے کہ پس جدیدیت کے دور میں ان دونوں لکھنے والوں نے کیا کیا؟ تو جواب وہی ہوگا کہ انھوں نے ابہام کو ختم کر دیا اور ایسی علامتیں استعمال کرنے لگے جو آسانی سے سمجھ میں آجائیں، آسانی سے سمجھ میں آنے والی علامتیں امیج کی سطح پر ہوتی ہیں۔ یہ تو الگ بحث ہے لیکن ان لوگوں نے پس جدیدیت کا ادب اسی تخلیق و تصنیف کو گردانا جو آسانی سے ان کی سمجھ میں آجاتی تھیں۔ پس جدیدیت کا دور متعین کرنے میں ایک اور عنصر شامل تھا اور وہ یہ کہ خالص حقیقت نگاری جو واقعہ نگاری اور صحافت کا یا دفتری مراسلات کا دوسرا نام ہے، ختم ہو چکی تھی۔ ادب کو نہایت آسان اور عام فہم بنا کر جھکیوں اور جمونیز دیوں تک پہنچانے اور اسے کسی مقصد کا ذریعہ بنانے کا زمانہ نہیں رہا تھا۔ نئی حقیقت نگاری یا Neo-Realism کے دور میں ادب کے جمالیاتی عنصر کو اور فطرت، خارجیت یا مظہریت کے ساتھ ساتھ داخلیت کو بھی تخلیق و تصنیف کا منبع گردانا جانے لگا تھا۔ جن لوگوں نے ریلزم یا ابلائی مقصد کے تحت لکھی

جانے والی تحریروں میں کسی سہل یا داخلیت کو رد کر دیا تھا، وہ فن پارے کی جمالیاتی صفت کے لیے داخلیت کو لازم قرار دیتے تھے، چاہے وہ داخلیت خارجی مشاہدے، یا تجربے کے نطن سے ہی کیوں نہ پھوٹی ہو لیکن جن علامتوں کو ان لوگوں نے تسلیم کیا تھا وہ نقش (Transcript)، تمثیل (Allegory) یا تشبیہ اور استعارے کے زمرے میں آتی تھیں اور ان کا تعلق ان سہارے نہیں تھا جو جدید دور کی تحریروں کا طرہ امتیاز ہیں۔

لیکن اگر غور کیا جائے تو نام نہاد پس جدیدیت کے دور میں جدیدیت کے فلسفہ اور نظریہ سے نہ کوئی اختلاف نظر آتا ہے اور نہ کسی رجعت کی مثال ملتی ہے۔ جن ادیبوں نے اپنی تخلیقات میں ٹرانسکرپٹ اور الیگری کا سہارا لیا تھا، یا عام فہم تشبیہ اور استعاروں کو اپنا ہتھیار اب تک اسی اسلوب میں لکھتے ہیں۔ جن لوگوں نے اپنی تحریروں میں سرریلی یا وجودی فکر کی عکاسی کی تھی اور ظہار کے لیے فیر منطقی، فیر مسلسل سمبالک اور تجربی اسلوب کو اپنا ہتھیار اب بھی اسی طرح لکھتے ہیں۔ نام نہاد پس جدیدیت کے دور میں کچھ تبدیلیاں آئیں مگر ان کا تعلق نظریاتی یا فکری رجعت سے نہیں تھا بلکہ بہت سے قارئین ایسی تحریروں کو سمجھنے لگے تھے اور ان میں وہ جمالیاتی عنصر دیکھنے لگے تھے جو واقعہ نگاری میں نہیں ملتا۔ اس کے علاوہ بہت سے انسانہ نگاروں اور شاعروں نے لکھنا بند کر دیا اور ضرورت کے تحت اپنے کو نوثر مشاغل سے منسلک کر لیا۔ مثلاً ریڈیو، ٹی وی، صحافت وغیرہ۔ لہذا جو لوگ بچ گئے ان میں سہل نگار بھی تھے اور جدیدیت کے مشکل اسلوب میں لکھنے والے بھی، اور ایسے لوگ بھی جو جدیدیت کے زیر اثر اپنے اسلوب میں تبدیلی لے چکے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ اگر کوئی تبدیلی آئی تھی تو جدید ادب کو سمجھنے میں اور جدید ادب کے زیر اثر حقیقت نگاری کی روایت کو توڑنے میں، اور یہ کوئی نئی بات نہیں تھی۔ اردو ادب میں ترقی پسندوں کے اسلوب میں بھی بڑی تبدیلی آچکی تھی اور وہ اس مقصدیت کے دور سے نکل چکے تھے جب ادب کو صرف اوزار کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا لیکن ایسے لوگ جو جدیدیت کے زیر اثر بہت سی باتوں کو سمجھنے لگے تھے اور جو جدید فکر اور اسلوب میں جمالیات کے عنصر سے متاثر تھے وہ اس بات کا اعتراف کرنے کے بجائے یہ کہنے لگے کہ جدیدیت نرم پڑ چکی ہے اور پس جدیدیت کا دور شروع ہو چکا ہے۔ بہت سے مغرب کے لکھنے والوں نے بھی جدید دور کی انڈر کرنٹ اسٹوری کو شتم ہوتے دیکھا مگر بات یہی تھی کہ انڈر کرنٹ کہانیاں اب کچھ کچھ ان کی سمجھ میں آنے لگی تھیں۔

حقیقت یہ ہے کہ 'پس جدیدیت' کی اصطلاح کو بھی جدیدیت کے نظریہ کے خلاف ایک

حرے کے طور پر استعمال کیا جانے لگا اور یہ تاثر دیا جانے لگا کہ جدیدیت ختم ہو چکی ہے۔
 'اوراق' جون جولائی ۱۹۹۱ کے شمارے میں زیر عنوان 'کہنے کی بات' ڈاکٹر انور سدید
 لکھتے ہیں:

"افسانے میں کہانی کی واپسی کے عنوان سے اب جو بحث جاری ہے میں
 اسے ایک اعلیٰ سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ اس اعلیٰ سے افسانے میں
 قاری کے کھوئے ہوئے اعتماد کو بحال کیا جاسکتا ہے۔ لیکن میں محسوس کرتا ہوں
 کہ ایک اہم فنی تجربہ جو تجرید اور علامت کی صورت میں چھٹی سا توہیں صد ہائی
 کے افسانے میں کیا گیا۔ وہ اس نئی آواز کے ہجوم میں اپنی قدر و قیمت کھو رہا
 ہے۔ در اس حالیکہ حقیقت یہ ہے کہ اس تجربے میں محض وقت ضائع نہیں کیا گیا
 بلکہ تخلیق کاری کے چند عمدہ نمونے سامنے آئے ہیں جن میں نہایت بڑے پیمانے پر
 تعارف نو کی ضرورت ہے، مجھے خدشہ ہے کہ اگر ایسا نہ ہوا تو تجربہ، علامت،
 استعارہ، کنکریٹ صورت واحد اور تمثیل وغیرہ کے بارے میں کنفیوژن پیدا
 ہوگا اور یہ اردو افسانے کے لیے نہ صرف غیر مفید ہوگا بلکہ پورے ایک دور
 کے تخلیقی تجربے کو بھی لے ڈوبے گا۔"

ڈاکٹر انور سدید کی بات میں بڑا وزن ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی درست ہے کہ کہانی کا وہ
 دور جس میں تجریدی اور علامتی کہانیاں لکھی جا رہی تھیں ختم نہیں ہوا، حقیقت یہ ہے کہ ان کے
 بارے میں لکھا کم گیا کیونکہ اس میں پروجیکشن، کردار، نفسیات، سماجیات جیسے عام فہم عناصر کے
 لیے گنجائش کم تھی اور تجرید اور علامت کے مشکل عناصر کو اجاگر کرنے والے کم تھے۔ لہذا انام نہاد
 پوسٹ ماڈرنزم کی اصلاح صحیح نہیں اور کیلنڈر کا تعین بھی غلط ہے۔ اگر کسی تحریک کو پوسٹ ماڈرن
 تحریک کہا جاسکتا ہے تو وہ ساختیاتی تحریک ہے جسے اردو ادب میں بدیع حعارف کرایا گیا۔ اس
 تحریک کے تحت کسی ادب پارے کے لیے اسلوب یا متن کا طریقہ اور اس کے اصول تقریباً ختم
 ہو گئے اور سارا زور 'لفظوں کے کارنیوال' بنانے پر رہا۔ حالانکہ ساختیات کے گرد بات نے
 لکھنے والوں کو Ecrivain اور Ecrivain میں تقسیم کر کے دو قسم کی تحریروں میں فرق پیدا کیا لیکن
 انہی یہ معاملہ زیر بحث ہے کہ اس نے علامت اور تجرید کو کس مقام پر رکھا ہے۔ بہر حال اس
 تحریک کا یہ اثر ضرور ہوا کہ فلسفیانہ موضوعات کی بجائے قرأت اور الفاظ کی تحلیل پر زور دیا

جانے لگا۔ تخلیق کو پیداوار اور تخلیقی فن پارے کو اشیائے صرف گردانا جانے لگا۔ اس کا نتیجہ دو صورتوں میں ظاہر ہوا۔ یا تو لوگ پراسراریت، ماورائیت، مسخرم، وجودیت وغیرہ جیسے نظریات سے لگ ہو کر بیانیہ پر تر آئے اور یا پھر لفظ اور اصطلاحات پر اتنا زور دیا جانے لگا کہ ان میں تجرید اور تجسیم (Abstractions and Synecdoche) شامل کیے گئے یا لفظوں کی توڑ پھوڑ سے جدید تر اور غیر روایتی منظر پیش کیا جانے لگا۔ یہ امریکہ اور یورپ میں ہو رہا تھا۔ اردو ادب میں بھی اس کے کچھ اثرات نمایاں ہوئے۔ سہا لزم، وجودیت اور تجرید کے اصولوں کے ساتھ ساتھ لفظوں کی توڑ پھوڑ اور جمالیاتی منظر پیش کرنے کی خواہش نے ان تحریروں کو جنم دیا جو باطنی (Mystic) اور (Transcendental) تحریروں سے زیادہ مشکل ہو گئیں۔ ساختیات کے اصول اب تک عام ادیبوں کو نہیں معلوم تھے مگر 'لفظی کار نیوال' بہت سے امریکی جریدوں میں شائع ہوتے رہے۔ ان میں بہت سی ایسی تحریروں تھیں جن کے متعلق یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ مبہم تھیں، یا فیشن پرستی کے تحت وضع کی گئی تھیں لیکن یہ ضرور ہے کہ وہ ہمارے عام نقادوں اور تجزیہ نگاروں کی سمجھ سے باہر تھیں۔ یہی دور پس جدید کا دور ہے، اردو ادب میں اس کی الہام و تفہیم اب ہو رہی ہے۔ تنقید میں اس کے اثرات نمایاں ہیں۔ عام نثر و نظم میں ساختیات کی اصول اٹھنے واضح نہیں ہیں۔ ویسے وہ لوگ جو جدیدیت کو اپنے خیال میں ختم کر کے حقیقت نگاری کا پرچار پھر سے کرنے لگے ہیں وہ ساختیات کو بھی کب کا دفن کر چکے ہیں۔ حالانکہ یہ تحریک تنقیدی میدان میں اپنے جوہر دکھا رہی ہے۔ نئے نئے انکشافات اب بھی ہو رہے ہیں اور اردو ادب کو تو ابھی اس سے بہت کچھ حاصل کرنا ہے۔ چاہے وہ قبول کی شکل میں ہو یا رد کی شکل میں۔

لہذا اگر کوئی پس جدیدیت کی تحریک ہے۔ جو جدیدیت کے بہت سے نظریات کو بدلنے یا ان میں ترمیم کرنے میں پراثر ہو سکتی ہے تو وہ ساختیاتی تحریک ہے اور یہ بات ضرور ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ ادب میں حقیقت نگاری کا دور واپس نہیں آسکتا۔ اردو ادب میں شاید جدیدیت اور ساختیات کے غلط منط سے نئے نظریات جنم لیں اور تحریروں کی نئی شعریات اور جمالیات وضع کی جائے لیکن کہانی کی واپسی، وغیرہ جیسی باتیں ماضی کے اس دور کی یادگار رہیں گی جو فوسلز (Fossils) میں تبدیل ہو چکا ہے۔ (ستمبر 1991)



(آر. (2)، نسیم عظمیٰ، اشاعت 1997، ناشر مکتبہ صریح، 14 سی، بلاک 20، فیڈرل بی، ایم، اے، کراچی 75950)

برقی مکتب (E-books) کی دنیا میں خوش آمدید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں

مزید اس طرح کی شاندار مفید اور نایاب کتب کے

صول کے لیے ہمارے ویس ایپ کروپ کو جوآن

کرن

ایڈمن پینل

محمد ذوالقرنین حیدر 03123050300

محمد ناقد ریاض: 03447227224

سیدہ طاہرہ: 03340120123

جدیدیت اور مابعد جدیدیت

پروفیسر ممتاز حسین سندھ مسلم کالج میں میرے سینئر رفیق تھے۔ مٹین، کم گو اور ہلنہ نظریاتی استاد تھے۔ لیکن میں نے کبھی انہیں نظریاتی جنگ وجدال میں الجھتے نہیں دیکھا۔ البتہ اپنی رائے کا معمم اظہار کرتے ضرور پایا۔ پڑھنے کے دہنی تھے اور بعض اوقات تو ہم کو شبہ ہونے لگتا کہ وہ کتابوں کو سونگھ کر معلوم کر لیتے ہیں کہ ان کے اندر کیا لکھا ہے۔ میرے پاس Ernest Cassirer کی کتاب Philosophy of Symbolic Forms دیکھی تو مانگ کر پڑھنے لے گئے۔ یہ کتاب 3 جلدوں میں کانٹ کے فلسفہ پر تنقیدی اضافہ ہے۔ اس کو پڑھنے کی میں نے کئی مرتبہ کوشش کی لیکن ہماری پتھر سمجھ کر چوم کر چھوڑ دیا۔ ممتاز حسین صاحب نے دو تین ہفتوں میں کتاب واپس کر دی اور اس کی تعریف کی۔ تھوڑے دن بعد ہی ایک مضمون میں اس کا حوالہ موجود تھا۔ جو 1957 میں 'نیا روز' میں 'نثر مطالعہ' کے نام سے شائع ہوا تھا۔ بحیثیت مجموعی کیسیرر کے حوالہ کو انہوں نے اپنی دلیل کی تائید میں جائز طور پر استعمال کیا تھا۔ اس مضمون کا حوالہ میں نے اس لیے بھی دیا کہ اس میں چند باتیں بڑی اہم ہیں، جو میری دانست میں اردو زبان کے جدید نقاد کو اپنے سامنے رکھنی چاہئیں، مثلاً انہوں نے لکھا ہے کہ 'آج کوئی شخص ہم میں سے اردو زبان میں مغربی طرز کے فلسفہ کی کوئی کتاب لکھنا چاہتا ہے تو اسے بہت سی دشواریاں پیش آتی ہیں۔ صرف اصطلاحوں کی نہیں بلکہ اس بات کی بھی کہ ہماری سوسائٹی میں ان تصورات میں سوچنے کی عادت نہیں رہی ہے جن کے لیے اصطلاحیں وضع کی جاتی ہیں۔' اسی طرح آگے چل کر انہوں نے کہا ہے کہ "ہیگل کا ایک مشاہدہ ہے کہ زبان کلچر کا عملی مظہر ہے اور اسی مفکر کے ایک ہم وطن مفکر وٹگنس مٹین (ایسا ہی لکھا ہے) کا قول ہے "میری زبان کے حدود میری دنیا کے حدود ہیں۔"

آگے چل کر ممتاز حسین لکھتے ہیں کہ "زبان خیالات اور شعور سے خارج میں اپنا وجود نہیں

رکھتی ہے کہ جب چاہا اس میں اپنی مرضی سے خیال ڈال دیا۔ زبان بھی کسی سوسائٹی کے ذہنی نشور کے ساتھ ساتھ اُگتی، بڑتی اور پھلتی پھولتی ہے۔ اس کی اپنی معروضیت یقیناً ہوتی ہے لیکن وہ معروضیت شعور کے عملی پیکر کی ہوتی ہے نہ کہ اس کی کہ وہ شعور سے خارج میں اپنا وجود رکھتی ہے۔

’الفاظ اور معنی کی یہ اجنبیت وہاں کھل کر نظر آتی ہے جہاں شعور تو انگریزی زبان سے اکتساب کیا ہوا ہوتا ہے اور ہم اسے اپنی زندگی پر منطبق کیے بغیر یا اس کی سچائی کو محسوس کیے بغیر پیش کرتے ہیں۔“

اس بیانی کی سچائی سے کسی کو انکار نہیں ہوگا۔ ممتاز حسین کا کہنا ہے ’ادیب جب تک اکتسابی شعور کو تخلیقی شعور میں تبدیل نہ کرے، اس کی تحریر بامعنی نہیں ہو سکتی، مسئلہ صرف یہ ہے کہ جو کام پروفیسر ممتاز حسین، ادیب کے ذمہ لگا رہے ہیں وہ اس کے بس سے باہر ہے۔ ادیب تو زمانہ میں تبدیلی کو کسی قدر غفلت سے محسوس کر کے اس کو الفاظ، تصورات، قشیل اور علامات کے ایک مربوط نظام کی شکل میں پیش کر سکتا ہے اور معاشرتی ارتقاء میں ایک مہمیز کے طور پر کام سرانجام دے سکتا ہے، لیکن صرف اپنی ذات میں وہ بالعموم تبدیلی کا خالق نہیں ہوتا۔ میرے آج کے موضوع کے سیاق میں پروفیسر ممتاز حسین کی یہ بات ایک اہم پیش گفتار کی حیثیت رکھتی ہے۔

رد زبان میں پچھلی ربع صدی میں کچھ نئی اصطلاحیں در آئی ہیں۔ مثلاً ساحتیات، جدیدیت، پس جدیدیت، اشارہ، علامات جیسی اصطلاحیں، تنقید نگار محققین اور مبصرین آزادی سے استعمال کرتے ہیں اور اس کے ساتھ کچھ نامائوس نام مثلاً سا سور، ڈریڈا، اسی طرح زبان زد خواص ہیں۔ جیسے اس سے قبل مارکس، فرائڈ، میتسے، تھے۔ میرے علم کی حد تک ان نئے دانشوروں کی کسی کتاب کا ترجمہ اردو میں نہیں ہوا ہے۔ یا کم از کم میری نظر سے نہیں گزرا۔ ان کے نظریات پر جنی تحریریں بھی صرف وہی لوگ پڑھتے ہوں گے جو اس موضوع پر لکھتے رہتے ہیں اور وہ انگلیوں پر گنے جاسکتے ہیں۔ ایک دلچسپ بات ان تحریروں میں یہ ہے کہ اردو میں پڑھنے سے یہ فہم سے بالا رہتی ہیں۔ ان تحریروں میں قاری الفاظ کے معنی تو جانتا ہے یا جان سکتا ہے، لیکن وہ ان جملوں کو نہیں سمجھ سکتا جن میں نفس مضمون بیان کیا گیا ہوتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ انگریزی زبان میں اسی قسم کی تحریروں کے الفاظ کا مفہوم سمجھنے کے لیے، اصطلاحات کے تلازم سے ذہن خود بخود اس بنیاد پر فکر اور فلسفہ کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے جو ان نگارشات کے پس منظر میں کام کر رہا ہوتا مثلاً ’اشارہ و علامات‘ سے ذہن اس سائنسی فلسفہ کی طرف جاتا ہے

جس کی ابتداء دوسری جنگ عظیم کے بعد انگلستان سے ہوئی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ انگلستان کا فلسفہ جرمن سے انگریزی ترجمہ کے بعد اولاً انگلستان اور امریکہ میں برٹریٹڈ رسل اور مور (G.E. Moore) کی سرکردگی میں غالب فکر کی حیثیت سے مقبول ہوا۔ اردو زبان میں چونکہ یہ اصطلاحیں یکا یک رونما ہوئیں، اور اس زبان کے فکری لٹریچر میں اس کے پرانے حوالے نہیں ہیں اس لیے ان تحریروں کو سمجھنے میں ہمیں کوئی مدد نہیں ملتی۔

لیکن اس کی ایک دوسری اور بڑی وجہ بھی ہے کہ جدیدیت، اپنے معروف اور اصطلاحی معنوں میں اردو بولنے والوں کی اکثریت کے ذاتی اور اجتماعی تجربے کا حصہ نہیں ہے۔ روشن خیالی کی جس فکر نے مغرب کو متاثر کیا اور جس کے نتیجے میں فلسفہ جدید، سائنس، اور سائنسی علوم نے جنم لیا وہ مغربی اقوام کے ذاتی اور اجتماعی تجربہ کا حصہ ہیں۔ صنعتی انقلاب پیداوار کی تبدیلی، جاگیردارانہ اور قبائلی نظام اور اس کی قدروں سے علیحدگی اور صنعت علم، یہ سب ہمارا تاریخی ورثہ نہیں ہیں۔ ہم محض ان تہذیبوں کے بالواسطہ ناظر ہیں۔ مغربی اقوام کے فکری ارتقاء میں جدیدیت کے فلسفیانہ نظام کے رد عمل کے طور پر اس کی نئی تفہیم میں دوسری جنگ عظیم کے بعد سے جو فکر پیدا ہوئی شروع ہوئی اس نے اپنے اظہار کے لیے پرانی اصطلاحوں میں ترمیم و ترمیم کر کے نئی اصطلاحات کا سہارا لیا۔ مغرب میں فکری ارتقاء کا یہ عمل صرف شعوری اور ذہنی عمل نہیں ہے، بلکہ معاشرتی طرز زندگی کے مسائل سے نبرد آزما ہونے کا ایک طریقہ ہے۔ بحیثیت مجموعی اس پورے فکری اور معاشرتی عمل سے ہمارا کوئی راست تعلق نہیں ہے۔ اسی لیے اکثر یہ بحثیں جو ہماری فکر میں لٹریچر کے حوالہ سے داخل ہوئی ہیں اجنبی لگتی ہیں۔ اور بسا اوقات ہم ان کی کلی تفہیم سے قاصر رہتے ہیں۔ یا جن معنوں میں ہم ان کو سمجھتے ہیں، وہ مغرب کے معروف معانی نہیں ہیں جن میں یہ اصطلاحات استعمال ہوتی ہیں۔ شہری زندگی، بین الاقوامی اقتدار اور تہذیب جن کو عالمگیر سمجھا جاتا تھا، دولت کی فراوانی جو خاص معاشی اور سیاسی حالات کی وجہ سے ممکن ہوئی تھی سائنسی طریق کار، عقلیت پسندی، ذاتی آزادی اور ایک بورژوائی تہذیب جو مغرب کے آرٹ اور لٹریچر میں نمایاں ہیں وہ خصوصیات ہیں جن سے مغربی جدیدیت عبارت ہے اور جن کے متعلق اگرچہ ہمیں ثانوی علم حاصل ہے لیکن یہ ہماری زندگی کا حصہ نہیں بنی ہیں۔ جدید لباس، جدید عمارتوں، جدید آرٹ، جدید طبی سہولتوں اور ہسپتالوں کے نظام اور حمل خانوں میں گند آب ریزی کے نئے طور طریقوں سے ہمارے اطراف میں جدیدیت کے مظاہر تو ملنے

ہیں لیکن خود داخلی طور پر ہم ان ہی اقدار کے امیر ہیں، جو جدیدیت سے پہلے کی اقدار ہیں۔ ہمارے سائنس دان سائنس تو پڑھتے ہیں، لیکن خود اپنے رویوں میں سائنٹفک نہیں ہیں۔ وہ آج بھی سائنس کی مدد سے خدا کی تلاش میں ہیں اور کائنات میں جنت اور دوزخ کے مقامات متعین کرنے میں لگے ہوئے ہیں وہ اپنے رسوم و رواج، پسند ناپسند اور زندگی کے متعلق فیصلوں میں اسی پرانی ڈگر پر چل رہے ہیں جس پر وہ جدیدیت نے روشناس ہونے سے پہلے سے چل رہے تھے۔ (یہاں میرا ارادہ کسی رویہ کی قدر و قیمت متعین کرنے کا نہیں یہ صرف امر واقعہ کا ظہار ہے جو شاید ہمیں مسئلہ کو سمجھنے میں مدد دے گا)

فلسفہ جدید کا باوا آدم ڈیکارٹ ہے۔ فکر کی تشکیل کو میں اس کے دو تصورات کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ اولاً وہ انسانی علوم کے لیے ایک پختہ بنیاد کا متلاشی ہے جو علم کی صحت اور اس کے حصول کو یقینی بنا سکے۔ فزالی کی طرح وہ بھی اپنے طریق کار کو شک سے شروع کرتا ہے اور کہتا ہے کہ انسان اپنی تمام معلومات کے متعلق یہ گمان کر سکتا ہے کہ وہ محض ظنی ہیں اور یقین کے درجہ کو نہیں پہنچتیں۔ شاید انسان خواب دیکھ رہا ہو، اور خواب کو ہی حقیقت سمجھ بیٹھا ہو، شاید اس کو شیطان بہکا رہا ہو، یا اس کے حواس میں کوئی نقص ہو۔ لیکن جس علم میں شک کی محبتائش نہیں ہے، وہ یہ ہے کہ وہ خود، شک کرنے کے اس مرحلے سے گزر رہا ہے۔ اگر وہ خود نہ ہوتا تو شک بھی نہ ہوتا۔ شک کے عمل نے ہی انسان کو اپنے ہونے کا حتمی ثبوت فراہم کیا ہے اور انسانی ذات کا ہونا ہی وہ یقینی بنیاد ہے جس پر وہ اپنے علوم کی عمارت تعمیر کر سکتا ہے۔

ڈیکارٹ کا دوسرا اہم تصور، جسم و جان کی دوکی ہے۔ جسم کو، ذہن سے آزاد ایک حقیقت ماننے سے سائنسی علوم کا نیا دروازہ کھلا اور کائنات میں کارفرما قوانین دریافت ہونا شروع ہوئے۔ موسم کی تبدیلی، دن رات کا آنا جانا، اشیاء کی حرکت و سکون، امراض اور ان کے اسباب، زندگی اور اس کا ارتقاء، اب کسی مافوق الفطری ہستی یا کسی مابعد الطبیعیاتی نظام کے تابع نہیں رہے۔ بلکہ خود تشریحی (self explanatory) حقائق تسلیم کیے جانے لگے جو کائنات کو ایک نظام میں پر دیتے ہیں، اور کوتاہات کے یقینی علم کو ممکن بناتے ہیں۔ فکر جدید کا بنیادی زور، انسانی ذہن کو مدد ریت اور علم کلام کی گرفت سے آزاد کرانا تھا اور علم کو ایک ایسی مستحکم بنیاد فراہم کرنا تھا جس پر وہ عقلی انداز سے اپنی عمارت تعمیر کر سکے، اور جہاں صدق و کذب، اچھائی اور برائی اور خیر و شر کے جانچنے کے طریقے انسانی علم و عقل کی پہنچ سے باہر نہ ہوں۔

فلسفہ جدید، اپنی فکری اساس میں روح اور مادہ کی دوئیت کا قائل ہے اور ان دونوں کی زیادہ سے زیادہ قربت، اسپنوزا (Spinoza) کے بقول ایک ہی سکھ کے دو رخ کی طرح ہے لیکن ہیں بہر حال دو۔ اس فکر سے ایک معروضی سائنس، عالمگیر قانون اور اخلاقیات نے جنم لیا۔ روایت نے تجربیت کے لیے جگہ خالی کر دی اور اب سچائی اور خیر معلوم کرنے کا وسیلہ کسی نہ کسی نوع کا انسانی تجربہ قرار پایا۔ حقیقت کے کسی غیر ثابت شدہ نقطہ نظر کو قبول کرنے کے بجائے، عینیت اس میں سمجھی گئی کہ شعور کی کیفیات کے راست تجربات کو عقلی یا نفسیاتی رشتوں میں منسلک کر کے اصل حقیقت تسلیم کر لیا جائے۔ اس لیے کہ یہ عالم اصغر اور عالم اکبر کو ایک کوہنیتی سلسلہ میں جوڑ دیتی ہے۔ اور زندگی کو ایک منظم کارخانہ قدرت بنا کر پیش کرتی ہے۔ اشیاء کے ظواہر کے پس پشت جو حقیقت کار فرما ہے اس تک عقل سے رسائی ممکن ہے۔

اس انسانی خود اعتمادی کی روشنی میں آرٹ اور لٹریچر میں جدیدیت کی نمو، ایک قسم کی جریاتی خود شعوری، اور داخلیت کے ذریعہ ہوئی۔ بیانیہ انداز کو رد کر دیا گیا اور اس کی جگہ ایک لمحاتی موتاؤ نے لے لی۔ منطقی استبعادات (paradoxes) اور بے یقینی کی کیفیت زندگی سے اصولاً دفع کر دی گئیں۔ ادب اور آرٹ میں جدیدیت اس فکر کو کی پروردہ معاشرتی اور معاشی تہذیبوں کی وجہ سے وجود میں آئی۔ سائنس اور ٹکنالوجی میں انقلاب نئی نئی ایجادات، صنعتی تہذیب کے زیر اثر معاشرتی اکھیر بچھاڑ، انتقال آبادی، شہری زندگی کے مسائل اور قومی حکومتوں اور عوامی سیاسی تحریکوں کے جلو میں بیسویں صدی کی ابتداء سے ادب اور آرٹ میں بنیادی تہذیبیاں واقع ہوئیں۔ کلاسیک کے خلاف ایک شعوری کوشش کے زیر اثر، جدید ادب نے بھی اس درونی حقیقت تک رسائی کی کوشش کی جس تک پہنچنے پر کلاسیک نے قدغن لگا رکھی تھی مگر لی ادب میں جن لوگوں کو جدیدیت کا علمبردار کہا جاتا ہے اور ان میں جوائس (Joyce) جیسے ادیب شامل ہیں۔ شاعری میں ایلیٹ (Yeats)، پروسٹ (Proust)، کانکا (Kafka) جیسے ادیب شامل ہیں۔ شاعری میں ایلیٹ (Eliot) اور پاؤنڈ (Pound)، ڈرامہ میں سٹرنبرگ (Stringberg) اور پراندیلو (Pirandello) اور سزان (Cezanne) پکاسو (Picasso) اور مٹیس (Matisse) مصوری میں جدیدیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔

یہ وہ خصوصیات ہیں جو جدیدیت کو، اپنے تمام داخلی اختلافات کے باوجود، کلاسیکل اسپرٹ اور آرٹ سے ممتاز کرتے ہیں۔ سجدی کی گلستان بوستان مولانا روم کی 'مشقوی'، کتاب الاغانی،

’انف لیلہ‘ آرائش محض اور قصہ چہار درویش اپنی نوعیت میں جدیدیت کی فکر کی ترجمان نہیں ہے۔ جدیدیت کے اس نئے نظام اقدار نے مغربی ادب اور آرٹ کو راست طور پر متاثر کیا لیکن اردو بولنے والوں کی اکثریت پر اس کا اثر ثانوی تھا۔ جس کے نتیجہ میں بعض لوگوں کی فکر بظاہر تو جدیدیت کے نقطہ نظر سے ہم آہنگ ہو گئی لیکن اکثر کی زندگی کو اس نے ایک دو گونہ شخصیت میں تبدیل کر دیا۔ یہ دو زخنی شخصیتیں اپنے زبان و بیاں اپنے ادب اور افکار کے اعتبار سے تو جدید ہو گئیں لیکن جدیدیت ان کے ذہنوں میں اس قدر راسخ نہ ہو سکی کہ وہ اپنے اعمال اور اعمال فکر میں جدید بن جائیں۔

اردو زبان کے نقطہ سے غالباً پہلی بڑی شخصیت غالب کی ہے جو سرسید کو اس بات پر مطعون کرتے ہیں کہ سائنسی ایجادات اور اختراعات کے اس زمانہ میں وہ سرکشہ فخر و رسوم و قیود ہیں اور آثار و تصانیف میں ماضی کی رفعتیں تلاش کر رہے ہیں۔ سرسید نے غالب کی اس تنبیہ کا بہت جلد اثر قبول کیا اور وہ فکر جدید کے سب سے اہم نمائندہ بن گئے۔ ان کے زیر اثر دب اور اظہار میں جو انقلاب آیا اور اردو زبان جس شاعری اور نثر سے روشناس ہوئی اس کا نشان اس سے پہلے نہیں ملتا۔ سرسید انیسویں صدی میں جدیدیت کے اس فکری نظام سے اس لیے اہم آہنگ ہو سکے کہ انھوں نے اپنے متقدمین کی طرح ذہن کے درپچوں پر روایت پرستی، کے دیو پر دے نہیں لٹا رکھے تھے۔ وہ ذہنا اور عقلاً خود مشکلی ہونے کی حماقت میں اپنے پیشروؤں کی طرح مبتلا نہیں ہوئے اور دوسرے کے برخلاف انھوں نے یہ جاننے کی کوشش کی کہ اس دنیا میں مسلمانوں کے علاوہ اور لوگ بھی ایسے ہو سکتے ہیں جو علم اور عقل والے ہیں۔ سرسید کی فکر سے اختلاف یا اتفاق سے قطع نظر جدیدیت کی جو اخلاقی اور ادبی اقدار سرسید کی تحریک کے زیر اثر پیدا ہوئیں وہ برصغیر ہندوستان میں بعد کی تمام جدید تحریکوں کا محرک بنیں۔

اردو ادب میں شاعری، ناول، افسانے، غزلیات میں علم کلام اور الہیات کی جگہ اخلاق اور عمل پر زور، مابعد الطبیعیات میں افلاطون کے تجدد امثال کے فلسفہ کے برخلاف کائنات کی فطری یا حرکیاتی توجیہ اور معاش و معاشرت میں روحانی، اور مکی طور طریقوں کی جگہ ایک نسبتاً زیادہ سائنٹفک رویہ کا اظہار، اصلاح کی وہ تمام تحریکیں جو مسلمانوں کو فرسودہ روایت پرستی، اور توہمات کی دنیا سے نکال کر ایک عقلی اور شعوری زندگی کی طرف مائل کرتی ہوں یہ سب سرسید کی بدولت ممکن ہو سکا۔ سرسید محض علمی یا کتابی شخصیت ہوتے تو شاید ان کا اثر اتنا دور رس نہ ہوتا۔

ان کی علمی اور عملی زندگی کی ہم آہنگی نے مسلمانوں کو عملاً ان علوم سے روشناس کرایا جو جدیدیت کے نقیب تھے۔

سرسید کے بعد کا اردو ادب بحیثیت مجموعی، نوعی اعتبار سے جدید ادب ہے۔ نظریاتی اختلافات کی وجہ سے اگرچہ وہ مختلف گروہوں میں تقسیم ہو سکتے ہیں لیکن ان کے اختلافات جدید فکر میں آپس کے اختلافات کی طرح ہیں، جو نظریاتی کشمکش میں دہاں سے جنگ جیتنے کے قائل ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اردو میں کلاسیکی فکر، بالکل ختم نہ ہو سکی اور یہ بات بھی سامنے رکھنا چاہیے کہ جدیدیت، انسانی زندگی کا دطیرہ بن سکی۔ اس میں سب سے بڑا دخل مذہب کا رہا ہے۔ اردو بولنے والے مسلمان خاص طور پر جس الہیات پر یقین رکھتے ہیں وہ اشاعرہ کے طرز فکر پر مبنی ہے جس کے مطابق، خیر و شر، حق و صداقت، درست اور نادرست سب کا منبع ایک حکم ہے جو ایک تنزیہی الوہیت سے صادر ہوتا ہے۔ انسان کی عقل ان احکام کی فہم اور تعبیر اپنی سمجھ سے کے مطابق تلاش کر سکتی ہے لیکن اگر کوئی حکم ان کو خلاف عقل معلوم ہو تو اس سے انکار نہیں کر سکتے۔ وہ صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ حکم اگرچہ اچھا ہے لیکن ہماری ناقص عقل اس کی اچھائی سمجھنے سے قاصر ہے۔ اشرف علی تھانوی صاحب نے 'الاعتبارات المفیدۃ' نامی رسالہ لکھ کر مسلمانوں کو سرسید کی لمحہ اند فکر سے بچانے کی کوشش کی ہے۔ مذہب چونکہ مسلمانوں کے ذہنوں پر مضبوط گرفت رکھتا ہے اس لیے وہ لوگ بھی جو جدیدیت کے علمبردار تھے، بہت دیر تک، مذہب کے خلاف دانشوروں اور ادیبوں کی تعصبات برداشت نہ کر سکے اور کسی نہ کسی طور پر انھوں نے ان دونوں کو اسی طرح آپس میں شیر و شکر کرنے کی کوشش کی جس طرح ان سے پہلے کے عیسائی پیٹرڈ کر چکے تھے۔ انھوں نے اس میں بہتری سمجھی کہ مذہب کے دائرہ کار کو انفرادی اخلاقیات اور شخصی کردار تک محدود کر دیا جائے اور زندگی کے معاشی معاشرتی اور قانونی مسائل، انسان اپنی عقل کی روشنی میں طے کرے۔ یہ بات جدیدیت کے عین مطابق ہے۔

مذہبی دائرہ فکر میں وہ لوگ جو اسلام کو آئینہ یا الٰہی سمجھتے ہیں اپنی ایک نچ میں جدید ہیں۔ اور وہ نچ یہ ہے کہ وہ اسلام کو اصولوں کا ایک کلی نظام سمجھتے ہیں۔ جس کا اطلاق انسانی زندگی کے انفرادی اور اجتماعی دونوں پہلوؤں پر ممکن بھی ہے اور ضروری بھی۔ اسلام کو کلی نظام سمجھنے کی حد تک تو وہ جدید ہیں لیکن اس نظام کو 'حکم خداوندی' سمجھنے میں وہ روایتی ہیں۔ 'حکم' کی اسی منطق کی وجہ سے یہ نظام اپنے ارتقاء کے ایک مقام پر رک چکا ہے اور بالفضل ان میں اور کلاسیکی روایت پسندوں

میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اس طرح اشرف ملی قانونی اور موانع سودودی اپنے اختلافات کے باوجود فکری طور پر ایک ہی قبیلہ کے افراد ہیں۔ ہر دوسرے کے صاحب کا معاملہ ان دونوں سے کسی قدر مختلف ہے۔ وہ جدیدیت کی ایک لگربھٹی مآیت کے مفاصلوں کی نشاندہی کرتے ہیں لیکن اس کے برخلاف وہ جدیدیت ہی کے ایک دوسرے طرز فکر یعنی تصویریت یا رویت کی ایک خاص قسم کے موہم ہیں۔ تصویریت یا رویت کے کلی نقطہ نظر کا دفاع مسکری صاحب کو جدیدیت کے زمرہ سے خارج نہیں کرنا اور اس کا یہ ادعا کہ انسانی عقل کے مادہ ایک الہامی ہدایات انسانوں کو اطلاع کے راستے پر گامزن رکھتی ہے۔ ایک قسم کی جدیدیت ہی ہے لیکن اس اعتبار سے وہ جدیدیت سے خروج کرتے ہیں کہ انسانی مسائل کو چاہے وہ معاشی ہوں، یا سیاسی اور قانونی مادہ عقل کر کے ان کو ایک قسم کی الہیت کا تابع بنادیتے ہیں۔

اقدار کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ جدیدیت کی اقدار کلاسیکل اقدار سے متضاد ہوتی ہے۔ مسئلہ فی نفسہ کسی قدر کے رد و بدل کا نہیں بلکہ اس کے معقول ہونے کے جواز کا ہے۔ اقدار اپنے اطلاق میں، سیاق و سباق اور زمان و مکان کے حوالوں سے اثر پذیر ہوتی رہتی ہیں۔ چوری نہ کرنا قدر ہے، انصاف کرنا قدر ہے۔ لیکن چوری اور انصاف کی اقدار کو معاشرہ میں قائم کرنے کے لیے جو ذرائع اختیار کیے جائیں گے وہ مختلف ہو سکتے ہیں۔ اقدار اور ذرائع دونوں کے عکس ہونے سے، انسانی زندگی میں عقل کا عمل دخل قسم ہو جاتا ہے۔ یہی وہ حد فاصل ہے جو جدیدیت کو قدامت سے متیز کرتی ہے۔

بیسویں صدی کی ابتداء میں ایسا معلوم ہوتا تھا کہ جدیدیت انسانی فکر کا منہاجہ ہے اور اب کوئی دوسرا نظریہ اس کی جگہ نہیں لے سکے گا۔ لیکن دوسری جنگ عظیم کے بعد خاص طور پر کئی اور مابعد الطبیعیاتی نظاموں کے خلاف ایک رد عمل پیدا ہوا۔ تمام کئی، عالمگیر اور مابعد الطبیعیاتی نظام اپنے اندر ایک قسم کی جبریت رکھتے ہیں۔ یہ جبریت انسانی زندگی کو ایک خاص روش اور ڈگر پر چبے کے لیے مجبور کرتی ہے، اور ان میں ایک قسم کی یکسانیت پیدا کرتی ہے اور انسانی زندگی کا بڑا حصہ غیر عقلی، یا رسمی ورواجی، یا جذباتی قرار پا کر، عقل و خود کے دائرہ سے باہر کھل جاتا ہے۔ عقل انسان کو تجربہ کی طرف لے جاتی ہے اور تجربہ احساساتی طور پر مطمئن نہیں کرتی اور اکثر انسان کی ذاتی اور وجودی زندگی پر ٹھیک سے منطبق بھی نہیں ہوتی۔ حساب کی رو سے 2 اور 2 مل کر ہمیشہ 4 ہی ہوں گے لیکن انسان کی احساساتی زندگی میں یہ کبھی 3، اور کبھی پانچ ہو سکتے ہیں۔ کلیت کے

استبدادی نظام کے رد عمل کے طور پر انسان نے جدیدیت کی اسی طور پر نفی کرنے کی کوشش کی جس طرح جدیدیت نے کلاسیک نقطہ نظر کی تھی۔ اب لمحات کو ایک سلسلہ میں پرو کر ان کے کسی پیٹرن کو سمجھنے کی ضرورت نہیں۔ لمحہ بجائے خود اکائی ہے اور ذاتی طور پر مکمل ہے۔ یہ بات کہ لمحات مل کر ایک ہا معنی زندگی تشکیل دیتے ہیں ایک ثانوی بات ہے اور لمحات کی مختلف تراکیب سے کسی ایک سے زیادہ قسم کے معانی پیدا ہو سکتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک حق بجانب ہوگا۔ کسی ایک کا رد و قبول، انسان کے مزاج، مرضی اور ضرورت پر منحصر ہے۔ اس پس جدیدی نقطہ نظر نے انداز کی اضافیت کے نقطہ نظر کو تقویت دی اور انسانی زندگی میں وحدت کے بجائے کثرت پر زور دیا۔ وحدت ایک آسائش ہے۔ جب کہ کثرت ایک حقیقت ہے۔

پس جدیدیت عصری بورژوائی ثقافت کی ایک تحریک کا نام ہے۔ یہ اصطلاح 1960 کے لگ بھگ نیویارک کے آرٹسٹوں نے استعمال کرنا شروع کیا جو تقریباً 1970 میں یورپی مفکروں نے اپنالی۔ اس تحریک کا بنیادی فلسفہ، جدیدیت کو جواز فراہم کرنے والے 'اساطیر' myths کو خشت بہ خشت توڑنا تھا۔ ان اساطیر میں جدیدیت کا یہ ادعا کہ وہ سائنس کے ذریعہ انسانیت کو تدریجاً توہمات کے چنگل سے نجات دلا سکتی ہے یا یہ کہ فلسفہ جدید انسان کو ایک کلی، یا عالمگیر بنیاد فراہم کرتا ہے جس پر حتمی علم کی عمارت تعمیر کی جاسکتی ہے، شامل ہیں۔ پس جدیدیت اس طرح علوم عقلی اور اساسیت (foundationalism) کے خلاف ایک تنقیدی فکر کی حیثیت سے رد نما ہوئی۔ عمومی طور پر اس کے ماننے والوں کے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ صداقت، یا عقل کسی ایک شے یا فعل واحد کا نام نہیں ہے، بلکہ کئی عقلی نظام ممکن ہو سکتے ہیں یا کئی بظاہر متضاد صداقتیں بیک وقت ممکن ہو سکتی ہیں۔ اس تحریک سے قبل ہی کثیرالابعادی منطق کا نقطہ نظر، فلسفہ میں جگہ پا چکا تھا جس کا کہنا تھا کہ ارسطو کا قانون تضاد لازمی اور عالمگیر طور پر صحیح نہیں ہے۔ کائنات اور اس کے علوم کو اس طرح کے ایک کلی اور لازمی قانون کا پابند کرنا، حقیقت کو نسخ کرنے کے مترادف ہے۔ 'پس جدیدیت' کا ایک نتیجہ آرٹ کی دنیا میں یہ نکلا کہ روزمرہ کی زندگی اور آرٹ کے درمیان خط فاصل ختم ہو گیا۔ اس طرح اشراقیہ ثقافت، اور لوک ثقافت کا طبقاتی فرق بھی مٹ گیا اور مختلف طرزوں اور اشاک کی ملاوٹ سے نئی قسم کے آرٹ اور فنی تخلیقات کو انمل ہے جوڑ دیکھنے کے بجائے درجہ قبول حاصل ہونے لگا۔ معشک نگاری، چرہ نویسی، مختلف طرزوں کا اختلاط، مزاح و کنایہ اور ایک خاص قسم کا کھانڈراپن ادیبوں کے مقبول موضوعات بن گئے اور یہ ادب، بے تنگ و عار،

اتنا ہی سنجیدہ اور وقیع سمجھا جانے لگا جس طرح جدیدیت کے زیر اثر ادب سمجھا جاتا تھا۔ غالباً اسی وجہ سے اکثر نقاد اس ادب کو عمق سے عاری اور سطحی سمجھتے ہیں۔ تخلیقی ادب کا انحطاط اور ادیب کی غیر معمولی ذہانت سے انکار کا نتیجہ یہ نکلا کہ آرٹ کو ایک نگرانی عمل سمجھا جانے لگا۔ یہ بھی کہا جانے لگا کہ پس جدیدیت کے معنی یہ ہیں کہ مواد سے صرف نظر کر کے صرف ہیئت اور اسٹائل پر نظر رکھنی چاہیے اور حقیقت تک رسائی کے بجائے صرف شبیہ پر قناعت کرنی چاہیے۔ اسی لیے استعارہ کو ادب اور فلسفہ دونوں میں ایک نمایاں کردار عطا کر دیا گیا۔ اب حقیقت زبان، ماضی حال اور مستقبل کا احاطہ نہیں کرتی۔ یہ صرف علیحدہ علیحدہ لیکن نہ ختم ہونے والے 'حال' کے اجزاء ہیں۔ جن کا ایک دوسرے سے تعلق اضافی ہے حقیقی نہیں۔ پس جدیدیت نے اصطلاحات کے ایک نئے مجموعہ کو جنم دیا جو تحریروں میں سکھ رائج الوقت کی طرح چل پڑا۔ یہ اصطلاحات اور الفاظ اگرچہ پہلے سے مستعمل رہے ہیں لیکن پس جدیدیت کے سیاق میں ان کے معنی مختلف ہوتے ہیں۔ پس جدیدیت کی تحریک کے ساتھ، ایک اور رجحان نے بھی تقویت حاصل کی، اور وہ ہے 'متون' کا مطالعہ۔ اس کو آسان زبان میں اس طرح سمجھا جاسکتا ہے کہ فلسفہ، تاریخ، اصول قانون، سیاسیات اور دوسرے نظام نگرد راصل کسی گفتگو یا بیان کے مختلف متون ہیں اور ان کے پس پشت، کسی حقیقت یا کلی نظام کی تلاش، کاوش، کاہمٹ ہے۔ یہ سب 'کلام' یا 'تکلم' کی مختلف انواع ہیں اور ہر نوع اپنی دنیا میں ایک مفہوم رکھتی ہے۔ اسی طرح کسی بیان کے مختلف متون ہو سکتے ہیں، یہ کام انسان کا ہے کہ وہ ان متون میں کس کو پسند کرتا ہے اور اختیار کرتا ہے۔

اس بات سے سب ہی واقف ہیں کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد مغربی معاشروں میں ایک نوعی تبدیلی آئی ہے۔ اس تبدیلی کو سماجی مفکرین نے مختلف ناموں سے موسوم کیا ہے۔ مثلاً میڈیا سوسائٹی، صارفین کا معاشرہ، یا منضبطہ اصراف کا ایک بیوروکریٹک معاشرہ، پس صنعتی معاشرہ وغیرہ۔ ان سب ناموں کو اب ایک ہی اصطلاح میں سمو کر، اس معاشرہ کو اب پس جدیدی معاشرہ کہا جانے لگا ہے۔ یہ پس جدیدی معاشرہ نئے سماجی رشتوں اور تعلقات کو جنم دیتا ہے اور معاشرتی ساخت پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اس کا ایک اثر زبان کے استعمال اور اس کے متعلقات پر بھی پڑا ہے۔ بیسویں صدی کے آخری نصف میں جدید سائنس اور ٹیکنالوجی کی ایک خصوصی سمت میں ترقی کی وجہ سے، زبان اور بیان کے معاملات سے اس کا گہرا تعلق قائم ہوا۔ لسانیات کے مختلف نظریات، خیالات اور تصورات کی تربیل اور سائبرنٹکس (cybernetics)، کمپیوٹر اور اس

کی زبان میں، ترجمہ کے مسائل، اطلاعات اور علم کے گودام بنانے کا مسئلہ اور ڈیٹا بینک (data bank)۔ اس تمام تکنیکی تبدیلیوں نے علمیات پر بڑا گہرا اثر مرتب کیا ہے علم کو اشیا و روں اور برقی حرکت میں منتقل کرنا اور اس کو تجارتی بنیادوں پر استعمال کے قابل بنانے سے معاشروں میں علم کے حصول کے ذرائع میں انقلاب پیدا ہو رہا ہے۔ اس 'بعد جدیدی' منظر نامہ میں 'علم' کا مقام اور مرتبہ دونوں بدل رہے ہیں اور علم کی ہر وہ قسم جو مقداری طور پر قابل ترسیل نہ ہو علم کے ذمرہ سے اسی طرح خارج ہو رہی ہے جس طرح جدیدیت نے ہر اس قضیہ کو جو قابل تصدیق (verifiable) یا قابل تکذیب (falsifiable) نہ ہو، علم کے ذمرہ سے باہر کر دیا تھا۔ قبل تجربی حقیقت پر مبنی نظاموں، مثلاً ریاضیات یا اقلیدس علم کی ایک دوسری قبیل سے تعلق رکھتے ہیں اور انہا ایک تجربی نظام بناتے ہیں جو آپس میں مربوط ہوتا ہے اور جس میں صحت اور تصدیق کے معیارات اس نظام کے مفروضوں پر مبنی ہوتے ہیں۔ جس مقداری علم کا اس جدید زمانہ میں ہمیں سامنا ہے وہ زمانہ جدید، یا قابل جدیدیت کی طرح بجائے خود ایک مقصد نہیں ہے جس کا حصول انسانوں کو مہذب اور ذی علم بنانا ہے، بلکہ یہ ایک فروغی شے ہے اور ایک پیداواری ذریعہ جس کی مدد سے دنیا کی منڈیوں پر قبضہ کیا جاسکتا ہے۔ ترقی یافتہ قوموں میں اب افرادی قوت کا رخنوں میں کام کرنے والوں یا کسٹومرز پر مشتمل نہیں ہوتی بلکہ ان لوگوں پر مشتمل ہوتی ہے جو پیشہ ورانہ تکنیکی مہارت رکھتے ہوں۔ یہ کام اب کم ترقی یافتہ، یا غیر ترقی یافتہ ممالک کا ہے کہ وہ تکنیکی مہارت پر مشتمل صنعتی پیداوار کو خود اپنے ملکوں میں یہ جانے بغیر بنا سکتے ہوں کہ ان میں کس قسم کی مہارتیں استعمال ہوتی ہیں۔ جیسے جیسے 'علم' اور 'لا علمی' کا یہ خلا وسیع ہوتا رہے گا اسی مناسبت سے کم علم ممالک مفتوحہ یا مقبوضہ علاقے بننے رہیں گے اور ان پر عملاً فوجی تسلط کی ضرورت کم سے کم تر ہوتی جائے گی۔

موجودہ زمانہ میں طاقت کا اصل منبع عوام یا سیاسی جماعتیں نہیں بلکہ مٹی، پتھر، کارپوریشنیں ہوتی ہیں۔ یہی آج کل کی زبان میں 'علم کی طاقت' ہے جس کے دو پہلو ہیں۔ اولاً یہ فیصلہ کون کرتا ہے کہ علم کیا ہے، اور ثانیاً اس کا علم کس کو ہے کہ کس وقت کس فیصلہ کی ضرورت ہے۔ جس قوم، کارپوریشن یا گروہ کو علم کی ان دو چیزوں پر سبقت حاصل ہوگی وہ اس دنیا میں قوت کا اصل مرجعہ ہوگی، اور وہی حاکم۔ مابعد جدیدی علم، اس علم کی طرح جس کو ہم اصطلاحی معنوں میں 'جدیدیت' کہتے ہیں، اب صداقت کی تلاش نہیں ہے۔ بلکہ 'کارکردگی' کی صلاحیت پر مشتمل

ہے۔ اب سائنس داں تکنیکی ماہرین، اور عالم اس لیے خریدے جاتے ہیں تاکہ وہ اس کارکردگی کی قوت میں اضافہ کر سکیں۔ اس ذمہ امتیاز میں سماجی ماہرین بھی شامل ہیں جن کا کام اب سماجی انجینئرنگ بن گیا ہے۔ 'صداقت' سے 'کارکردگی' کی طرف یہ سفر ہماری تعلیمی پالیسیوں اور اداروں پر راست اثر ڈالتا ہے جو سچائی کی تلاش کی جگہ پیداواری اضافہ کے لیے افراد کی تیاری میں لگ چکے ہیں۔ اب ایک طاسب علم، یارِ راست، یا یونیورسٹی اس سوال سے تعرض نہیں کرتی کہ 'کیا یہ سچ ہے؟' بلکہ ان کے نزدیک اہم سوال یہ ہے کہ 'اس کا مصارف کیا ہے؟' علم کو مال تجارت بنانے کے بعد یہی سوال ہم ہے کہ کیا یہ قابلِ فروخت ہے، پس جدیدی فرد کے لیے اب فطرت، کائنات میں پھیلے ہوئے مظاہر نہیں ہیں بلکہ وہ ڈیٹا بنک ہیں جن کو وہ اپنا ماحول اور فطرت سمجھنے لگا ہے۔ اب اگر سائنس داں کوئی ایسی دریافت بھی کر لے جو نئی اور اچھوتی ہو یا خلقِ خدا کے لیے فائدہ مند ہو تو بھی اس کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے، یا دبا دیا جاتا ہے، محض اس لیے کہ پس جدیدی خود غرضی کے لیے وہ ایک منافع بخش تجارت کی راہ میں حائل ہو سکتی ہے اور ان قوانین کو چیلنج کر سکتی ہے جن کے زور پر بڑی بڑی کمپنیاں منافع خوری کر رہی ہوتی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ رابع صدی پہلے سائنس داں ایک ایسا موٹر بنانے میں کامیاب ہو گئے تھے جو ماحول آلودگی پیدا نہیں کرتی لیکن اس کو بنانے کے لیے، دنیا میں موٹر کمپنیوں اور تیل فراہم کرنے والے کنسورشیم کے کھیل بگڑ جانے کا خطرہ تھا۔ یہی حال ادبیات کا ہے جو بہت کم داصوں میں دنیا کے غریب لوگوں کے امراض میں مفید ثابت ہو سکتی ہیں لیکن ان سے بھی اس کھیل کے اصول بگڑتے نظر آتے ہیں جو طاقتور کمپنیوں نے بنائے ہیں۔

یہ وہ منظر نامہ ہے جو آج کا مغرب اپنے ادب کو سودا فراہم کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی نوعیت اور پہنچ سے ہمارے ادیب نا آشنا ہیں۔ ایسی صورت میں وہ ان معیارات اور تنقیدی نظریات کو اگر اپنے ادب اور زبانوں پر لاگو کرنا چاہیں گے تو یہ ایسا مکالمہ ہوگا جو دو علیحدہ زبانوں میں ہو رہا ہوگا۔ اور یہ دونوں زبانیں منطقی طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہوں گی۔

جدیدیت کا جو لائحہ عمل اٹھارویں صدی میں روشن خیال مفکرین اور فلسفیوں نے ترتیب دیا تھا وہ معروضی سائنس، عالمگیر اخلاقیات اور قانون (universal morality) اور آزاد آرٹ یعنی ایسا آرٹ جو تنقیدی یا درباری مقاصد کی تکمیل کے تحت نہ لکھا گیا ہو، پر مبنی تھا۔ ان مفکرین کے خیال میں یہ مقاصد تہذیب و ثقافت کی دوست زندگی کو آسودہ کرتے ہیں اور کائنات کی تسخیر

کے ساتھ نفس و ذوق کی معرفت میں بھی مرد و معاون ہوتے ہیں۔ اسی طرح یہ زندگی کی اخلاقی اقدار کو ایک بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ اداروں کو انصاف کی بنیاد پر قائم کرتے ہیں اور اس طرح انہوں کی کلی سرت میں اضافہ کا سبب ہوتے ہیں۔

جدیدیت کے اس عقیم ایشن منصوبہ کے برعکس، مجدد جدیدی ہر نظریاتی بیانیہ (metanarrative) کو شک و شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں اور ہر قسم کے عالمگیریت کے فلسفہ کو چاہے وہ ہیگل کا ہو یا ریکس کا رد کرتے ہیں۔ یہاں وہ تمام بڑے بڑے نظریات جو جدیدیت کی گود میں پروان چڑھے، مثلاً مزدوروں کی آزادی، دولت کی ترغیب یا غیر طبقاتی معاشرہ، اپنی قدر و قیمت کھودیتے ہیں۔۔۔ مجدد جدیدی کے نزدیک ہر قسم کا عقیم ایشن نظریہ یا بیانیہ (grand narrative) دراصل کچھ لوگوں کے کائنات کو قابو کرنے، یا فتح کرنے کا مظہر ہے۔ مارکس کا بیانیہ 'آزادی' کی دنیا کو تاریخی جبر اور ٹرڈم کی دنیا میں بدلنے کی ایک کوشش ہے۔ سچائی کا دعویدار ہر نظریہ خطابت، یا ایک بیانیہ ہے جو ایک دوسرے بیانیہ کے مقابلہ میں حق یا باطل نہیں ہے، اور نہ ہو سکتا ہے۔ ہر بیانیہ اپنی مکالماتی دنیا رکھتا ہے اور بیک وقت کئی مکالماتی دائرے ایک دوسرے سے متصادم ہوئے بغیر قائم رہ سکتے ہیں۔ لیکن اس عقیدے کے باوجود، مابعد جدیدی یہ بھول جاتے ہیں کہ ان کا کثرتی نظام ایک اجتماعی اور زامنی معاشرہ کی شکل میں ظاہر ہو رہا ہے جس سے آج کی دنیا دوچار ہے۔ اسی مابعد جدیدیت کا ایک شاخسانہ نسیات ہے۔ جو سماجی تنقید کا ایک نیا نقطہ نظر پیش کرتی ہے۔ اس کے نزدیک سماجی تشخص پیچیدہ اور غیر یکساں ہے اور مرد و زن کے فرق کو کسی ایک حوالہ سے نہیں سمجھا جاسکتا۔ مثلاً مارکس فلسفیوں کا کہنا تھا کہ صنفی فرق ثانوی نوعیت رکھتے ہیں اس لیے کہ ان کو طبقاتی تفریق کے ذریعہ سمجھا جاسکتا ہے۔ یا مثلاً بشریات کے ماہروں کا کہنا تھا کہ یہ تقسیم حیاتیاتی نہیں بلکہ مرد و زن کے تاریخی اور سماجی رویوں پر مبنی ہے۔ نسیات تنقید اس کلاسیکی تصور کو رد کرتی ہے جو اب تک کی فکری تاریخ میں ایک بدیہی حقیقت سمجھا جاتا رہا ہے۔ اس کی رو سے یہ ایک خود فریبی ہے جس سے ٹکنا حقائق کو بگھنے کے لیے ضروری ہے۔ یونان کا یہ تصور کہ عورت اولاد کی مورث کہلائے جانے کی حقدار نہیں ہے اس لیے کہ وہ محض ایک بچہ کو پالتی ہے اس کو جنم نہیں دیتی، دیو مال کی اور غیر منصفانہ تصور ہے۔ صنفی فرق جدیدیت کے فہم میں ایک فاعلی اور مفعولی فرق ہے جہاں فاعل کو خود شناسی کے لیے غیر کی ضرورت پڑتی ہے۔ اس بات کو ایک خوابیدہ شناسی کی کہانی میں تمثالی طور پر بیان کیا گیا ہے جو ایک صنفی

مضبوط رکھتی ہے اور جس کو چاہنے کے لیے ایک مردانہ بوسہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ بوسہ اس کو
 وجود دے کرتا ہے لیکن اس عمل میں وہ مشترادی مردانہ خواہش کا ایک مفعول بھی بن جاتی ہے۔
 نہایت ہی حقیقت کے اس یکطرفہ تصور کو رد کر دیتی ہے اور یہ گل اور فراڈ دونوں کے
 جنسی مشاغل کے برعکس ایک غیر وحدانی نقطہ نظر پیش کرتی ہے جس میں مرد و زن ایک دوسرے
 میں ضم ہونے یا ایک دوسرے کا ذیلی اور ضمنی حصہ بننے کے بجائے دو ہم وزن اکائیوں میں باقی
 رہتیں۔ نہایات اور رجولیت دونوں ہم پلہ اکائیاں ہیں اور دونوں اپنے اپنے مقولات
 categories کے تحت بھی جاسکتی ہیں۔

ماجد جدیدیت کے نظریہ نے زندگی کے ہر شعبہ پر اثر ڈالا ہے مثلاً آرکیٹیکچر۔ جدید
 آرکیٹیکچر ایک حد تک کی وحدت کو کلی طور پر دیکھتا ہے جو اپنے استعمال میں خود ملکتی ہو اور جس کا
 اپنی اور بیرونی رخ ایک ہی کل کا عکاس ہو اور جو آرٹ، سائنس، اور صنعت کا ایک وحدانی
 تصور پیش کرتا ہو۔ اس اعتبار سے کلاسیکل آرکیٹیکچر بھی ایک اعتبار سے جدید ہے۔ تاج محل، قلعے
 اور عویسوں سب کسی نہ کسی نوع سے اسی تعریف میں آتے ہیں ہندوستان میں پنجاب کے
 دارالحکومت چندی گڑھ کو جو کاربوزیے (Le Corbusier) نے بنایا تھا اس کی ایک اچھی مثال
 ہے۔ اس کے برخلاف ماجد جدیدیت آرکیٹیکچر، مسائل ہیئت اور ٹیکچر کی عدم مناسبتوں پر توجہ دیتا
 ہے۔ جدید آرکیٹیکچر غیر ضروری، سطحی آرائشی کام کو قابل اتنا نہیں سمجھتا جب کہ ماجد جدید ان کا بڑا
 شوقین ہے۔ اس کی ایک مثال ایک پرانا گھر ہے جس کو امریکہ میں ایک آرکیٹیکٹ نے خرید کر نئی
 شکل دی ہے۔ اس نے اس گھر کے چاروں طرف ایک اونچی مٹی دار دھاتی دیوار بنادی اس
 دیوار اور گھر کے درمیان میں اس نے شیشہ کے کمرے بنائے، اس طرح کہ ان میں رہتے
 ہوئے آپ پرانے گھر کو بچھ دیکھ سکتے ہیں۔ ایسے جیسے ایک پرانے جسم پر ایک نئی کھال منڈھ
 دی گئی ہو۔ پرانا گھر ایک قلعہ ہے جس کے طرف میں شیشہ کا گھر ایک ثقافہ ہے۔ یہ ثقافہ
 ایک طوف پر متن ہے جو معنی کو مٹوف کرتا ہے۔ اور خود بھی اس مٹی دار دیوار سے مٹوف ہو جاتا
 ہے۔ یہ گھر گویا درونی اور بیرونی مکانیت کے مقولات کی نفی کر دیتا ہے اور مٹی دار دیوار اس کی
 اس تیسری دنیا سے محفوظ کر دیتی ہے جو امریکہ کے اطراف میں پائی جاتی ہے۔

امریکہ میں اب سے چار سال پہلے ایک کتاب 'امپائر' (empire) شائع ہوئی تھی جس
 میں یہ بتایا گیا تھا کہ دنیا میں ایک انتہائی تہذیبی آرمی ہے۔ یہ گلوبلائز ہو رہی ہے اور ان دیکھے

تاروں اور نٹ ورک کا ایک سلسلہ اس کو اپنی بندش میں لے رہا ہے۔ اس کو بیان کرنے کے لیے ایک نئے سیاسی افق کی ضرورت ہے۔ اس سیاسی ڈھانچہ میں کچھ ممالک، ملٹی نیشنل کارپوریشنیں، اقوام متحدہ اور کچھ اور طاقت ور ادارے مل کر جغرافیائی حدود سے ماوراء ایک ایسی وحدت بنائیں گے جو ضروری نہیں کہ کسی ایک ہی قوم کے کنٹرول میں ہی ہو۔ یہ وہ نئی اسپر ہوگی جو آنے والے دنوں میں حقیقت کا روپ دھار لے گی۔ عراق پر حملہ نے اس امکان کو قریب کر دیا ہے۔ عراق کے مسئلہ میں قلمی جلد بازی اور ایک قوم کے غلبہ کی حرص کی وجہ سے ہوئی۔ لیکن جلد ہی یہ سبق ملا کہ یہ فیصلہ چند اداروں کے اجتماع کرنے کا ہے۔ بہت جلد ہی دنیا کی چند طاقتیں یہ سبق حاصل کر لیں گی۔ یہ نقشہ اس مابعد جدید فلسفہ کے سیاسی پروگرام کے نقشے کا ہے۔ کیا اس کے مقابلہ میں دنیا کی کثیر آبادی جمہوری ابدان میں اپنا وزن اس کے خلاف استعمال کر سکے گی؟ ان ہی مصنفین کی ایک کتاب اس سال multitude کے نام سے شائع ہوئی ہے جس میں امید کے اس روشن پہلو کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، جس کا اظہار گلوبلائزیشن کے خلاف عالمی مظاہروں سے ہوتا ہے۔ مصنفین نے یہ نتیجہ بعد جدیدی فکر کی روشنی میں جو مفاہیم اور معنی کی کثرت پر یقین رکھتی ہے کیا ہے۔ لیکن یہ ایک بڑا مغالطہ ہے جس کی طرف ابھی تک کوئی سنجیدہ توجہ نہیں دی گئی ہے اور وہ یہ ہے کہ طاقت کا یہ ارتکاز مابعد جدیدی نہیں، بلکہ جدیدی ہے جو نئے قدامت پسند (neo conservative) اینگلو سکسن اپنے جلو میں لے کر آگے بڑھ رہے ہیں۔ مابعد جدیدیت کی کثرتیت، اس نئی جدیدیت میں ضم ہو کر زیادہ سے زیادہ، اسی طرح زندہ رہ سکتی ہے، جس طرح بورژوائی آرٹ میں ایک آرٹسٹ اپنی انفرادیت برقرار رکھتا ہے اور یہ صورت حال اسی وقت تک قائم رہے گی جب تک اس جدیدی نقطہ نظر کے خلاف ایک دوسرا مضبوط اور مستحکم جدیدی نظریہ ابھر کر سامنے نہ آئے اور میں اس امکان کو مسترد نہیں کرتا۔



(ارتقا (40)، ادارہ: حسن عابد، واحد بشیر، ڈاکٹر محمد علی صدیقی، ڈاکٹر سید جعفر احمد، ناشر: ارتقا مطبوعات، 10ء،
دلاعت آباد سیر 2، منگھویر روڈ، کراچی (پاکستان)

جدیدیت اور مابعد جدیدیت

اردو میں فلسفیانہ تحدید نہ ہونے کے برابر ہے۔ بعض لوگ تو یہ دھوکا کرنے سے بھی باز نہیں آتے کہ اردو ادب میں خود تحدید نہ ہونے کے برابر ہے۔ انہما پسندانہ بیانات سے قطع نظر اتنا مان لینے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ اردو ادب میں ابھی تک بہت سے چیزوں کی کمی ہے جو رفتہ رفتہ پوری ہوتی جا رہی ہے۔

ضمیر علی بدایونی کی تصنیف 'جدیدیت اور مابعد جدیدیت' کوئی باقاعدہ تصنیف نہیں۔ یہ حسن اتفاق ہے کہ ضمیر علی کو جدید شعر و ادب اور مغربی فلسفے کے انہی حصوں سے زیادہ دلچسپی رہی جو 1925 کے بعد منظر عام پر آئے۔ انہوں نے اپنی ادبی زندگی کی آغاز انہی موضوعات پر مضمون نگاری سے کیا جو جدید ادب اور جدید فلسفے سے تعلق رکھتے ہیں۔

قرجیل نے ضمیر علی اور ان کی کتاب کا تعارف کراتے ہوئے ایک نہایت بلیغ عنوان 'ادب میں جدید معنویت کی تلاش' اختیار کیا ہے، اور واقعہ یہ ہے کہ ایک نہایت عمدہ تعارف لکھا ہے۔ شاید ان سے بہتر لکھنا کسی اور کے لیے ممکن نہیں تھا۔ قارئین کو یہ بات ان کے تعارف کے ذریعے پہلی مرتبہ معلوم ہوگی کہ 1947 کے بعد جب ضمیر علی جوان تھے اس وقت بھی ان کے مضامین فرانسیسی زبان میں ترجمہ کیے جاتے تھے اور ڈاکٹریٹ کرنے والے لوگ اپنے مقالوں میں ان کا حوالہ دیا کرتے تھے۔ ان کا مضمون 'میراجی اور اشاریت' (Symbolism مراد ہے) بڑی قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا ہے۔ ان کا مضمون 'اقبال وجودیوں کے درمیان، مرعوب کن ثابت ہوا۔ کراچی میں کامیو اور کانکا کا چراغ انہوں نے ہی جلایا۔ کامیو اور کانکا کے علاوہ انہوں نے ایسے ڈھنڈھے، خالی کری اور آئسکیم، غیرہ جیسے موضوعات سے اردو قارئین کو متعارف کرایا۔ بقول قرجیل، بلیک کامیڈی یا لائسنس تھیمز اور ساختیات جیسے موضوعات نے ان کی بدولت اردو میں قدم رکھا۔ بقول قرجیل نثری نظم پر لعنت، بیجنے والے ہزار تھے اور سمجھنے والا صرف ایک ضمیر علی بدایونی تھا

اور اب بھی ضمیر علی بدایونی ہے۔ نثری نظم کے سلسلے میں نوجوانوں کو زیادہ تر معلومات ضمیر علی بدایونی نے فراہم کیں۔ اردو ادب میں ہائیڈیگر اور سارتر جیسے فلسفیوں سے دلچسپی کا آغاز بڑی حد تک ضمیر علی کی وجہ سے ہوا۔ اس زمانے میں حسن عسکری، بعض فرانسیسی اور مغربی ناول نگاروں اور شاعروں کو اردو میں ادبی سطح پر مقبول بنارہے تھے۔ اس زمانے میں ان کی دھماک زیادہ تھی۔ ان سے بڑا ادب کا عالم کوئی نہ تھا نہ ہے اور نہ ایک مدت تک ہوگا۔ ضمیر علی اپنی مختلف الجہات خدمات کے باوجود عام شہرت کے مالک نہ تھے۔ وہ ان لوگوں میں سے ہیں جو خاموشی کے ساتھ ادب کی خدمت کرتے ہیں۔

جدید ادب (مغربی اور اردو ادب دونوں) اور جدید فلسفے سے اپنی دلچسپی کے زیر اثر وہ ایسے مضامین لکھتے رہے ہیں جن کے موضوعات و مباحث میں انھوں نے جدید ادب کی تحریکات، رجحانات اور ان پر عہد حاضر کی اثر انداز ہونے والی شخصیات کا احاطہ کر لیا ہے۔ مثلاً ادب میں وجودیت کی تحریک، سارتر شعور سے شعور تک، سارتر حقیقت سے امیج تک، ہائیڈیگر زندہ خداؤں کے سر دکناؤں پر، یعنی ضمیر۔۔۔ خالی کرسی، کافکا کا نظریہ فن، گردش رنگ متن (نواں ہارت) سائمر کے لسانی افکار، لیوی اسٹراس کے بنیادی افکار، سائمر، فرائنڈ سنگم لاکاں کی دریافت، مظہری ساختیات (ایڈمنڈ سرل، مظہری تنقید تکفیل کے آئینے میں (دریدا)، ساختیاتی فکر کا عروج و زوال، پس ساختیات پر ہائیڈیگر کے اثرات، مصنف کی موت کا تصور، ضمیر علی بدایونی نے لگے لپٹے مسائل کو اپنے مضامین میں سمیٹ لیا ہے اور بہت سی ادبی اور فلسفیانہ شخصیتوں کے (Contributions) کی طرف اشارے کیے ہیں۔ وہ اگر چاہے تو اس کتاب کے موضوع یا موضوعات پر ایک سیر حاصل کتاب لکھ سکتے تھے لیکن انھوں نے بوجہ اختصار کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ ان کا مطالعہ وسیع اور حائظ قوی ہے۔ انھیں صاف ستھری نثر لکھنا آتی ہے۔ نتیجتاً ان کی یہ کتاب بہت ہی معلومات افزا، خاصی بصیرت افروز اور بڑی حد تک دلچسپ ہے لیکن اس کے باوجود یہ کتاب اپنے ہر باب کے موضوع کا واضح تصور پیدا نہیں کرتی۔ اسے پڑھ کر یقین کے ساتھ یہ کہنا مشکل ہے کہ ہم جدیدیت، مابعد جدیدیت، ساختیات، پس ساختیات اور رد تکفیل وغیرہ کے تصورات سے واقف ہو گئے کیونکہ ان ادبی اور فلسفیانہ موضوعات کے ساتھ عہد حاضر کی ادبی اور فلسفیانہ تنقید میں ایک خاص قسم کا ابہام آگیا ہے جس کا ایک خاص سبب یہ ہے کہ آج کی تنقید میں ہر قدم پر نئی اصطلاحات کی بھرمار ہے جن کی تعریف و ترویج سے لکھنے والا گریز کرتا ہے۔ ضمیر علی بدایونی تک نے ایک جگہ لاکاں کا ساختیاتی ماڈل کی اصطلاح استعمال کی ہے اور اس کے بعد یہ لکھا ہے کہ:

”انہوں کا ساحتیاتی ماڈل کیا ہے یہ ایک طویل اور پیچیدہ بحث ہے جس پر
 آئندہ کبھی روشنی ڈالی جائے گی، نہ جانے ضمیر علی نے اس ضروری کام کو کتنی
 مدت کے لیے معرض التوا میں ڈال دیا ہے۔

بعض اوقات ابہام کا سبب یہ ہوتا ہے کہ کسی کا قول سیاق و سباق کے بغیر سچے سچ
 سے اٹھالیا جاتا ہے۔ مثلاً یوحنا لیرنے کہا تھا کہ ”تخیل نے کائنات کی تخلیق کی؟“
 نئے فلسفے کی ناقابل فہم یا دشوار فہم ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ نیا فلسفہ
 منطق سے زیادہ شاعرانہ زبان میں لکھا گیا ہے مثلاً ہائیڈیگر سے متعلق باب
 یوں ختم ہوتا ہے۔ ہائیڈیگر کا تصور انسان معنی کا التباس نہیں معنی کا انتظار ہے
 اگر شراب نہیں انتظار ساغر کھینچ

ہائیڈیگر مایوس نہیں ہے بلکہ وہ زمرہ خداؤں کے سردکناروں پر کھڑا ہے؟ زمرہ خدا کون
 ہیں؟ اور ان کا سردکنارہ کیا چیز ہے؟

نئے فلسفے کو پڑھتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم ابہام کے دریا میں تیر رہے ہیں۔ کسی
 بات کی کوئی قطعی بنیاد نہیں ملتی۔ کسی دعوے کا کوئی واضح تصور ذہن میں قائم نہیں ہوتا۔ غالب کے
 اس شعر کی بجائے،

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے
 ان کا یہ شعر یاد آتا رہتا ہے:

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچائے مدعا حقا ہے اپنے عالم تقریر کا
 اب سے پہلے ادبی تحریکات کو اتنی فلسفیانہ توجہ کبھی حاصل نہ ہوئی تھی۔ اس توجہ کا ایک اہم
 پہلو یہ ہے کہ ادب پر نہ صرف لٹی اور جمالیاتی نقطہ نظر سے بحث ہوتی رہی ہے بلکہ خود انسان اور
 انسانی زندگی بلکہ انسانی موت کے بارے میں بھی بڑے بڑے سوالات اٹھائے گئے ہیں۔

ضمیر علی بدایونی نے قانی اور ہائیڈیگر کا ”تصور مرگ“ کے عنوان سے بھی ایک مضمون لکھا
 ہے جس میں شکایت کی گئی ہے کہ قانی کے المناک وژن کو سمجھنے اور ان کے المناک وژن کی
 فلسفیانہ اور شاعرانہ قدر و قیمت مقرر کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ فلسفی اور شاعر دونوں طبقتے صاحب بصیرت اور صاحب وجدان
 ہوتے ہیں۔ کبھی ان کا وجدان حقیقت کو چھو لیتا ہے۔ لیکن یہ دونوں طبقتے خیال آرائی سے بھی

اس مسئلے کی سنگینی کو محسوس کرنے کے لیے سعدی کے دو شعروں کو سامنے رکھنا کافی ہوگا۔

ہر روز اتفاق می سازم کہ یہ شب با خدائے پردازم

”تمام دن میں یہ بات کرتا ہوں، کدات کو خدا کی عبادت میں مشغول ہوں گا۔“

شب چو عقد نماز پر بندم چہ خورد با داد فرزندم

”رات کو جب نماز کی نیت باندھتا ہوں، تو یہ خیال آتا ہے کہ صبح کو بچے کیا

کھائیں گے۔“

واقعہ یہ ہے کہ دنیا میں رہ کر انسان کو آخرت کی تیاری کی مہلت بالکل نہیں ملتی۔ اس تیاری کے سلسلے میں نہ صرف نماز جیسا فرض نظر انداز ہو جاتا ہے بلکہ اور بے شمار فرائض ناقابل ادا ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ بہت سے برائیوں کا ارتکاب تک ناگزیر ہو جاتا ہے۔

میں اس مضمون کے بنیادی موضوع سے دیر تک اور دور تک تجاوز کر گیا۔ لیکن میرے تجویزات بالکل غیر مربوط (Irrelevant) بھی نہیں ہیں۔ کہنا یہ مقصود تھا کہ فلسفیوں اور شاعروں کے خیالات و نظریات کو بھی اتنی ہی اہمیت دینی چاہیے جتنے کے وہ مستحق ہیں۔ ضروری نہیں ہے کہ ہائیڈر جیسے مفکر اور غالب جیسے شاعر کی ہر بات حقیقت کی کسوٹی پر پوری اترے۔ ذوق، غالب کے مقابلے میں بہت چھوٹے شاعر ہیں لیکن ان کا یہ شعر:

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے
غالب کے اس مشہور و مقبول شعر سے:

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں

موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

کئی گنا بڑا شعر ہے۔

آخر میں ضمیر علی بدایونی سے ایک گزارش یہ کرنی ہے کہ ان کی زیر بحث کتاب قر جیل جیسے پڑھے لکھے ذہین قاری کے لیے تو لھیک ہے لیکن اردو پروفیسروں کے لیے جب تک وہ نصابی سطح پر ایسی کتاب نہیں لکھیں گے اردو کے پروفیسر حضرات فیضیاب نہیں ہو سکیں گے۔



(گزرگا و خیال، پروفیسر نظیر مدنی، سال اشاعت: 1999، ناشر از مصنف)

مابعد جدیدیت کی روایت

نقطہ آغاز کی تلاش انسان کے لیے ہمیشہ ایک چیلنج رہا ہے۔ خواہ وہ آغاز کائنات کا ہو، انسان کا ہو یا کسی ادبی اور فلسفیانہ نقطہ نظر یا تحریک کا کیوں کہ بین الحسیب کے انکشاف نے اس سلسلے کو لامحدود کر دیا ہے۔ اگر انسان سے پہلے انسان موجود تھا اور متن سے پہلے متن پایا جاتا تھا تو ہر فکر اور خیال سے پہلے اس فکر اور خیال کا وجود تھا۔ نیٹھے نے لامتناہی ہاز گشت کا تصور پیش کیا تھا لیکن مشکل یہ ہے کہ یہ خیال پہلے بھی پیش کیا جا چکا ہے۔ اس شعور نگار کو میر نے بھی پیش کیا ہے لیکن انداز مختلف ہے:

بہار رفتہ پھر آئی ترے قماشے کو

چمن کو یمن قدم نے ترے نہال کیا

اس صورت حال میں مابعد جدیدیت کے آغاز کے بارے میں کچھ کہنا ایسا ہی ہے جیسے ہم کائنات یا وقت کا نقطہ آغاز متعین کرنے کی کوشش کریں۔ ایسی ہی کوشش کے بارے میں مرزا غالب نے کہا تھا:

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے

میری رفتار سے بھاگے ہے بیاہاں مجھ سے

لیکن جیسا کہ اقبال نے کہا ہے:

کوشش سے کہاں مرد ہنر مند ہے آزاد

بہر ماس سے اہاب حسن تک مابعد جدیدیت کی مختلف تعبیریں ہمارے سامنے ہیں لیکن ایک بات پر سب متفق نظر آتے ہیں کہ مابعد جدیدیت کسی ایک رجحان تک محدود نہیں بلکہ یہ رجحانات، میلانات کائناتی نقطہ نظر کی کثرت کی جانب اشارہ کرتی ہے جسے عمومی شناخت کی

نام ان کا آسمان ٹھہرا لیا تحریر میں

زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ مابعد جدیدیت دراصل معاصر حقیقت کی صورت گری ہے۔ وہ ادب جو جدیدیت کے بعد لکھا گیا۔ یہ تخلیقی ادب اور نظریہ سازی دونوں پر محیط ہے۔ ابتداء میں اس کا اطلاق ان ناول اور کہانی پر کیا گیا جو 1960 کے بعد شائع ہوئے جن میں نئی روایات کا آغاز کیا گیا۔ نظریاتی اعتبار سے مابعد جدیدیت تنقید کی رو سے حقیقت پسندی کے مسلک اور جدیدیت دونوں کو شک کی نظر سے دیکھا اور ان کے ان دعووں کو مشکوک کر دیا کہ وہ ادبی متن میں حقیقت کی عکاسی کر سکتے ہیں۔ مابعد جدید ادب کی نظریاتی بنیادیں فرانسواں یوتارو، فریڈرک جیمسن اور ژاں بودریار کی تحریروں نے فراہم کیں اور حقیقت کے تصور اور تعمیریت میں واقع ہونے والی باطنی تبدیلی کی جانب با معنی اشارے کیے اور نئی ثقافتی اور ادبی کثرت کا فہم و ادراک کیا ہے۔ مابعد جدید انداز فکر ادبی متن کی معنی آفرینی اور اس کے تسلسل کو بڑی اہمیت دیتا ہے یعنی متن کو معنی کی وحدت کے جبر سے نجات دیتا ہے بلکہ متن کو آزاد کر دیتا ہے۔ خاص طور پر اس معنویت سے جو مصنف سے منسوب کی جاتی ہے۔ متن کے دروازے پر ہر لمحہ نئے معانی دستک دیتے رہتے ہیں لیکن دروازہ کھلتا کبھی نہیں۔ قرأت کوئی معصومانہ فعل نہیں۔ یہ متن کے حصار کو توڑنے کا عمل ہے لیکن بات دراصل یہ ہے کہ متن تو آزاد ہے۔ اس بار معنی کو قاری کے کندھوں پر ڈال دیا ہے۔ قاری متن تک ضرور پہنچتا ہے لیکن اپنی معنویت کے بوجھ سے وہ کبھی سبکدوش نہیں ہوتا۔ جس معنی کے ساتھ وہ متن تک پہنچتا ہے اس معنی کے ساتھ اسے واپس لوٹنا پڑتا ہے۔ مصنف کی معنویت تو شب تار میں شرر کی مسود سے زیادہ نہیں۔ فضائے بسیط کی تاریکی میں وہ ایک عارضی اور لمبائی عمل بنویر ہے۔ متن کی تاریکی اور خاموشی لازوال ہے۔ مصنف کی معنویت اس تاریکی سے لڑ نہیں سکتی۔ وہ اپنی مسود میں ردپوش اور اپنی گویائی میں خاموش ہو جاتا ہے۔ رولاں ہارت کا مرکزی و محوری مقالہ 'مصنف کی موت' دراصل وہ سنگم ہے جہاں ساختیات مابعد جدیدیت کے عالمی منظر کا حصہ بن جاتی ہے۔ نو کو نے اسی فکر کو اپنی آخری حدوں تک پہنچا دیا اور دریا بھی مابعد جدیدیت کے ساحل پر اپنی تشنہ لہی کا مدد وا ڈھونڈ رہا ہے لیکن اس اجمال کی تفصیل ہمہ ماس کے بغیر مرتب نہیں ہو سکتی جو بجائے خود مابعد جدید فکر کا بنیادی نقاد ہے۔ ان سطور میں ہم ہمہ ماس کی فکر کی روشنی میں فرانسیسی مابعد جدیدیت

کی روایت کو تلاش کرنے کی کوشش کریں گے۔

۲

مابعد جدیدیت ایک ایسی اصطلاح ہے جو مختلف علوم کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ علم الانسان سے لے کر فنِ تعمیر اور مصوری تک اور شاعری اور لکشن سے لے کر فلسفہ اور تنقید تک، سب پر اس اصطلاح کا اطلاق ہو سکتا ہے لیکن ان تفصیلات کی کثرت میں وحدت کا نقش نہیں ابھرتا۔ یہ ایک کثیر المعانی اصطلاح ہے جو ایک مفہوم، ایک تعبیر اور ایک فریم کی موجودگی کی نفی کرتی ہے۔ گو ہمیں ماس نے قصہ مختصر کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اسے موجودہ عہد کے فرانسیسی دانشوروں کی

تازہ کاری قرار دیتا ہے۔ یعنی یہ وہ روایت ہے جو running from bataille to Derrida by way of Foucaulty۔ ہمیں ماس نے مابعد جدیدیت کو فرانسیسی فکری رویوں تک محدود کر دیا۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ انداز فکر بنیادی طور پر فرانسیسی کلچر کا ایک حصہ ہے لیکن یورپ اور امریکہ کے بعض اہم مفکرین، ادیب اور نقاد اس نئے انداز فکر و نظر کے اہم نمائندے سمجھے جاتے ہیں اور مابعد جدیدیت کو آگے بڑھانے میں انہوں نے ایک اہم کردار ادا کیا ہے لیکن فرانسیسی نقطہ نظر نے بہر حال بنیاد فراہم کی ہے جس پر مابعد جدیدیت کی عظیم عمارت کھڑی ہوئی ہے۔

مابعد جدید فکر کا آغاز تو بود لیر، ملارے اور راں بو کی تحریروں میں ہو چکا تھا لیکن یہ منفی آغاز تھا یعنی جمالیاتی جدیدیت کے خلاف جو رد عمل ہمیں مابعد جدیدیت میں ملتا ہے وہ دراصل مابعد جدید فکر کا مثبت آغاز ہے۔ ہمیں ماس مابعد جدیدیت کو فرانسیسی مفکر بائیل کے افکار میں تلاش کرتا ہے۔ جارج بائیل کو عام طور پر ایک معاشی مفکر سمجھا جاتا ہے لیکن اس کی فکر کا محور صرف انسان کی اقتصادی سرگرمیاں نہیں بلکہ وہ ایک ایسا روشن خیال دانشور ہے جو معاشرے کے ثقافتی رجحانات کا ناقد ہونے کے ساتھ ایک بڑا مابعد جدید مفکر بھی ہے۔ اس نے بقول ہمیں ماس کے ہیڈ لکچر کی طرح جدیدیت کے فلسفیانہ ڈسکورس کو یک نئی جہت عطا کی اور حیسانیت پر علم الانسان کی روشنی میں تنقید کی۔ اس کی تنقید کا انداز میٹھے کے انداز سے ملتا جلتا ہے۔ علاوہ ازیں اس نے جمالیاتی میدان میں سوریلٹس پر بھی تنقید کی اور اپنے ہم خیال دوستوں اور ہم نواؤں کی مدد سے اپنا ایک مکتبہ فکر سوریلزم (surrealism) کے خلاف قائم کیا اور اپنا مشہور رسالہ 'دستاویز' بھی جاری کیا جس میں معنویت، سیاسی فکر، افادیت، انسان دوستی اور معاشرتی اقدار کو اجاگر کیا اور سرریلیٹ ادیبوں کی از خود نقلی اور خواب پرستی کو سخت تنقید کا نشانہ بنایا۔ بائیل نے عقل پر بھی سخت تنقید کی اور انتقادی نظریہ (critical theory) سے اس کے اختلافات بھی

اہمیت کے حامل ہیں۔ اسی زمانے میں بائیل نے اپنا تصور 'the heterogenous' پیش کیا۔ اس سے بائیل کی مراد وہ مختلف عناصر معاشرتی مظہر ہے جو معاشرے کے اہم اور برے دھارے سے باہر موجود ہیں اور ان کی حاشیہ نشینی کی وجہ صرف ذہنی فضل ہی نہیں بلکہ کسی کلچر، انقلابی، ٹھکرائے ہوئے سماج سے لٹکائے ہوئے، دیوانے اور ناپسندیدہ پروتاریہ اور اچھوت طبقے ہیں۔ بائیل کے نزدیک معاشرتی حقیقت دراصل متجانس اور متوازن عناصر کی آمیزش سے تشکیل پذیر ہوتی ہے لیکن جدیدیت پیدا ہوتی ہے حکمران درمخت کش طبقے کی آویزش اور تصادم سے۔ بائیل کا مابعد جدیدیت سے ایک اور اہم رشتہ ہے اور وہ ہے فوکو کی فکر پر بائیل کے اثرات بقول سمیر ماس فوکو کا بائیل سے رشتہ پیروکار کا نہیں جیسا کہ دریدا کا بیڈیگر سے ہے بلکہ جیسا کہ فوکو خود تسلیم کرتا ہے کہ بائیل ان لوگوں میں شامل ہے جنہیں میں مشعل راہ سمجھتا ہوں۔ فوکو بائیل سے اختلاف بھی کرتا ہے لیکن موضوع یا ذات کے غائب ہونے تک رہنمائی بھی کرتا ہے اور میٹھے کی فکر یعنی انتقاد عقل تک وہ بائیل کے ذریعے رسائی حاصل کرتا ہے۔ مغرب کی عقل پرستی کی تاریخ پر بائیل نے سخت تنقید کی ہے اور فوکو کا تصور 'غیر عقل' بائیل کے اثرات سے خالی نہیں۔ فوکو سے پہلے بائیل نے ذہنی مریضوں اور سماج کے ان افراد کی بات کی ہے جو سماج کے حاشیہ میں موجود ہیں۔ بائیل نے The other of reason کی بات کر کے ہمارے تناظر میں وسعت پیدا کی۔ بائیل کی عمومی معاشیات کے تصور نے بھی مابعد جدید مفکرین کو متاثر کیا ہے۔ فوکو اور ژاک دریدا مابعد جدیدیت کے بنیادی مفکرین ہیں جن کے افکار سے مابعد جدیدی عہد عبارت ہے۔ اس لیے کہ مابعد جدید معاشیات مابعد جدیدیت کا ایک اہم پہلو ہے۔ علاوہ انہیں فوکو اور دریدا اس نئے شعور کا نقطہ عروج بھی ہیں۔ معاشیات، مابعد معاشیات، فریڈنگرفٹ مکتبہ فکر کی انتقادی نظریاتی کاوشیں منظری تحریک کا مکتبہ شعور، اہاب حسن کا مابعد جدید کلچر جن سے مابعد جدیدیت کے عہد کا آغاز بھی ہوتا ہے اور اس کا نقطہ عروج بھی ہمیں انہیں افکار میں تلاش کرنا چاہیے۔

دریدانے جس نئے عہد کا خواب دیکھا ہے اس کی تعبیر خود اس کی فکر میں موجود ہے۔ وہ بر فکر میں تضادات کی کارفرمائی دیکھتا ہے۔ ہر استعارہ دوسرے استعارے کا محتاج اور درست فکر ہے اور حقیقت کی تعبیر سے در ماندہ دلا چار انسان معنی کے طلسم کے پیچھے دوڑ رہا ہے۔

میری رفتار سے بھاگے ہے بیا باں مجھ سے

معنی کی گم شدگی کا جو احوال دریدہ نے لکھا ہے اس کی تہہ میں ایک طرز فکر کارفرما ہے۔ وہ کائنات کو بے معنی نہیں سمجھتا بلکہ اس معنویت سے سروکار رکھتا ہے جو کسی متن کے التباسی عمل سے پیدا ہوتی ہے۔ متن اپنے وجود کی لٹی کرتا ہوا اس التباس کو جنم دیتا ہے جسے ہم معنی کا نام دیتے ہیں۔ معنی وہ ہے جو اپنے وجود کی لٹی پر قائم ہے جسے ہیڈ میگر اور سارتر عدم کا نام دیتے ہیں۔ عدم اور معنویت ہم آغوش ہیں اور یہی مابعد جدیدیت کی فلسفیانہ اساس ہے۔ دریدہ کی فکر کا پھیلاؤ لامحدود وسعتوں کا احاطہ کرتا نظر آتا ہے لیکن عدم مرکزیت کی وجہ سے اس کا احاطہ نہیں کیا جاسکتا۔ غالب رد تکمیل کا مفکر نہیں لیکن اپنے ایک مصرع میں اس نے دریدہ کی طویل کہانی مختصر کر دی ہے:

مری تعمیر میں مضر ہے اک صورت خرابی کی

دریدہ کی فکر ایک طوفانی دریا کی طرح بہہ رہی ہے۔ ہم اس پر بند نہیں باندھ سکتے۔ نہ اس کے بہاؤ کی سمت متعین کر سکتے ہیں اور نہ ہی اس کی گہرائی میں جھانک سکتے ہیں۔ وہ ایک ایسا پجاری ہے جو رگ وید کی ثنائی تخلیق سے مایا کا فلسفہ اخذ کرتا ہے اور ہر تکمیل کے باطن میں رد تکمیل کا قرینہ تلاش کر لیتا ہے:

کرو یا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے

مابعد جدیدیت بعض ان تصورات کی لٹی سے پیدا ہوتی ہے جو جدیدیت کی تحریک نے پیدا کیے تھے۔ ان میں سب سے اہم 'موضوع' یا ذات کی لٹی ہے۔ ہاتل نے صرف نشان دہی کی تھی لیکن دریدہ اور فوکو نے اس تصور عدم ذات کو فلسفیانہ سطح دی۔ مصنف کی موت رولاں بارت کا ایک لسانی رویہ تھا۔ اس نے قارئین کو اس لسانیاتی اور متنی خواب سے بیدار کیا جسے فٹائے مصنف کہا جاتا ہے۔ متن کی بے شمار تعبیروں میں ایک تعبیر مصنف کا عطا کردہ مفہوم ہو سکتا ہے لیکن متن آئینہ کی طرح پریشان نظری میں مبتلا ہے۔ فٹائے مصنف اور متن کی کثرت آرائی جیسے صورت حال کی جانب میر تقی میر نے بہت پہلے اشارہ کیا تھا:

اپنی تو جہاں آنکھ لگی پھر وہیں دیکھو

آنکھ کو لپکا ہے پریشاں نظری کا

فوکو اور دریدہ نے ذات کے طلسم سے نجات دلائی۔ لکھو میٹھے کے زیر اثر انسان کے خاتمہ (End of Man) کے تصور تک پہنچی۔ فوکو جو میٹھے کے فوق البشر کے نظریے کو بڑی اہمیت دیتا

ہے اس کے نزدیک میٹھے وہ پہلا مفکر ہے جس نے dissolution of man یعنی انسان کی تحلیل کی کوشش کی اور اس طرح علم الانسان کو جڑ سے اکھاڑنے کی کوشش کی۔ فو کو جسے علم الانسانی نیند (anthropological sleep) کا نام دیتا ہے۔ صدیوں کی اس گہری نیند سے بیدار کرنے والا میٹھے ہے۔

انسان کی تحلیل یا خاتمے سے فو کو کی کیا مراد ہے۔ غالباً وہ یہ کہنا چاہتا ہے کہ انسان کا عہد ختم ہو چکا ہے۔ اس لیے یہ ضروری ہے کہ اس حقیقت کی تلاش کریں جو انسانی دور era of man کی جگہ رونما ہو چکی ہے۔ فو کو ایک زیر نقاب فلسفی تھا وہ فرد کی نہیں معنی آفرینی نظام کی بات کرتا ہے۔ وہ مغرب کے تصور انسان کو اپنی تنقید کا نشانہ بناتا ہے۔ اس کے نزدیک یہ جدیدیت کے علمی تصورات کی روشنی میں لازمی طور پر پیدا ہوا اور موجودہ عہد میں غائب ہو رہا ہے جسے فو کو انسان کی موت کا بھی نام دیتا ہے۔ انسان کی موت سے انسانی علوم کا ادراک اب ایک نئے نقطہ نظر کا متقاضی ہے۔ ہر عہد کی ایک Epistemo ہوتی ہے جسے ہم حوالہ علمی بھی کہہ سکتے ہیں۔ موجودہ عہد یعنی مابعد جدید عہد کا حوالہ علمی انسان کا خاتمہ ہے۔ اس فکر کی بنیاد میٹھے نے رکھی۔ لیکن اس پر عظیم عمارت تو فو کو اور درید کی فکری کاوشوں سے تعمیر ہوئی جسے ہمہ ماس مابعد جدیدیت کی فرانسیسی روایت کا نام دیتا ہے۔



(استعارہ 4، مدیران محمد صادق الدین ہمدانی، خلی الفکری، اپریل تا جون 2001، جلد 2، شمارہ 2، ناشر: استعارہ پبلی کیشنز، دہلی)

تہذیبی مطالعے کی منطق

تہذیب اپنے مختلف المعانی تعبیرات اور اعمال و تقاضا میں روایتی طور پر جن خصائص سے عبارت ہے۔ انہیں اس طرح ترتیب دیا جاسکتا ہے: تلاش یافتہ اقدار و اسباب کی صورت پر ذوق، ذہنی و اطواری رویہ، جو انسانوں کے کسی اجتماع میں زمانی و مکانی سطح پر مسلسل و مشترک طور قائم رہے اور ان کے ذوق و حسیت نے جس سے استنباط پایا کسی قوم یا فرد کا کلی روحانی و معاشرتی ورثہ عقائد و افکار کا مجموعہ دیکھنے اور سکھانے کا ایک مسلسل عمل، جس سے معاشرے کے ایک خاص طبقے یا پوری ایک قوم کے اقدار و نظریات کی تشکیل عبارت ہے اور جس پر یہ فرض بھی عاید ہوتا ہے کہ وہ ان روایات کا تحفظ کرے اور انہیں فروغ دے، نیز انہیں منتقل بھی کرے و زنجیرگی کرنے کا ایک ایسا قرینہ جو انفرادی اور اجتماعی ہر دو سطح پر ذوق و فکر کی علیحدہ اور واضح شناخت قائم کرتا ہے اور جو نتیجہ ہوتا ہے معاشرے کی بہترین تخلیقی، فنی اور تعمیری صلاحیت سعی اور تعاون کا۔

اس طور پر تہذیب نام ہے اس اجتماعی معاشرت کا جس میں باہمی ذہنی اور مادی شمولیتیں اور شرکتیں انسانی احتیاجات اور ضروریات کی تشکیل و تکمیل کرتی نیز انسانی اقداری ماحول کی پرورش کرتی ہیں۔ اشتراک عمل کے نتیجے میں حاصل ہونے والے وہ سارے داخلی اور خارجی ممتاز اسالیب ایک دوسرے کو مربوط کرنے والے اور ایک دوسرے کی فلاح اور آسودگی کے لیے متلازم و بنیادی اصول اور رویے جن سے نہ صرف یہ کہ آئندہ نسلیں اخذ و کسب کرتی ہیں بلکہ کبھی سہولت، کبھی ضرورت، کبھی شائستگی کی خاطر ان میں ترمیم و توسیع بھی کرتی ہیں۔ تہذیب ان کے نوع انسان کی تہذیبی تاریخ اسی باہمی تفاعل، تصادم اور انضمام کے مسلسل عمل سے عبارت ہے۔ اس طور پر تہذیب منظر ہے معاشرتی شعور کے ارتقا کا۔ جس کے تحت ذہنی و عملی قوتوں کا اشتراک، تخلیق، ایجاد اور اختراع کے ہر پہلو سے نمایاں ہوتا ہے۔ انسان اپنے اسلاف سے

حاصل کردہ آگاہیاں، ترمیم و اضافے کے بعد آئندہ نسلوں کو سونپ دیتا ہے۔ آئندہ نسلیں اپنے تجربات کے سرمائے کو اپنے اخلاق کے سپرد کر دیتی ہیں اس طرح تہذیبی اقدار جو اپنی ہر صورت میں انسانی ہیں، مسلسل توسیع کے عمل سے گزرتی ہیں۔

زراعت و کاشت کاری کے ساتھ ہی تہذیب کا عمل بھی نمایاں ہو گیا۔ انسان کی تخلیق استعداد اور محنت نے فطرت بالخصوص پیداوار کو ایک نیا نظم، ایک نئی ہیئت ایک نیا اسلوب عطا کیا۔ نئی فہم کے ذریعے انسان کو امتیازات کی آگہی حاصل ہوئی اس طرح انسان فطری مظاہر اور تہذیبی مظاہر میں فرق کرتے لگا۔ مظاہر سے مراد وہ تمام اشیاء ہیں جو خورد و ذیہ ہیں اور تہذیبی مظاہر ان مظاہر پر مشتمل ہیں جو انسانی تخلیقی سرگرمی کا نتیجہ ہیں۔ اور جن کی تشکیل و تعمیر میں انسانی فہم و وجدان نیز قصد کا دخل ہے۔ بالعموم روحانی اور مادی تہذیب میں امتیاز کیا جاتا ہے۔ مادی تہذیب کے عوامل ہمیشہ روحانی تہذیب پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اسی طرح ہر طبقاتی سماج میں تہذیب کا بھی اپنا ایک طبقاتی کردار ہوتا ہے۔ جو اس کے فکری موضوعات و عملی مقاصد سے ظاہر ہوتا ہے۔

مارکسی دانشوروں کے نزدیک تہذیب سے مراد تمام روحانی اور مادی اقدار ہیں جنہیں تاریخ کے تسلسل میں معاشرے نے خلق کیا ہے اور جو مظہر ہیں معاشرتی ارتقا کی ایک خاص منزل کی۔ سماجی و اقتصادی محرکات ہی تہذیب کے ارتقا کا تعین کرتے ہیں۔ نیز یہ کہ مادی اشیاء کی پیداوار ہی روحانی وسائل کی بنیاد ہے۔ ماہرین نفسیات کے خیال کے مطابق سماج کی تہذیبی ساخت، جبلی اظہار و شخصیت کی آزادانہ نشو و نما نیز اکتساب لذت کی راہ میں ہی مانع نہیں ہے، بلکہ انسانی نفسیاتی مگر ہوں اور غیر معمولی abnormal اعمال کی علت بھی تہذیب کی پرورش یافتہ اقدار ہی میں پنہاں ہیں، جدید انسان کی شخصیت میں دو نشی، حراماں نصیبی، جنسی تشدد، جارحیت کے میلان کے علاوہ ایذا رسانی اور خودکشی جیسے رجحانات کے فروغ کے پس پشت بھی تہذیب ہی کے سانچے کار فرما ہیں۔

لیون ٹرنگ کے نزدیک کسی ایسے شخص کا تصور بھی محال ہے جو اپنی تہذیب سے ماورا یا علیحدہ ہو۔ حتیٰ کہ وہ شخص بھی جو اپنی تہذیب سے انکاری اور اس کے خلاف ظلم بغاوت بلند کرتا ہے۔ ٹرنگ کہتا ہے کہ بغاوت کا یہ عمل بھی اس کی تہذیب کے معینہ طرز کے مطابق ہوگا۔ تہذیب کسب ہی نہیں کی جاتی لاشعوری طور پر ایک نسل سے دوسری نسل میں ایک قوم سے دوسری قوم میں ایک خطے سے دوسرے خطے میں منتقل بھی ہوتی ہے ابلاغ و ترسیل کے فوری ذرائع

کی ترقی اور بین الاقوامی سطح پر آمدورفت اور لین دین کے فروغ نے وسیع پیمانے پر دنیا کی راہ ہموار کی ہے۔
 آج پہلے سے زیادہ تیز رفتاری کے ساتھ تہذیب کی معین و محدثیں ٹوٹ رہی ہیں۔ ایک تہذیب کی بہترین اور زندہ نشانیاں دوسری تہذیب کا حصہ بنتی جا رہی ہیں اور دوسری تہذیب کا بہترین ورثہ تیسرے کلچر کی روح کا جزو بن رہا ہے۔ عالم گیر سطح پر انسان ایک دوسرے کے کمالات، محاسن اور اعمال سے فیض اٹھانے کی سعی کر رہا ہے۔ اور یہ سعی اسے بڑی تیزی کے ساتھ ایک بین الاقوامی تہذیب کی سمت لے جا رہی ہے۔



تمدن، تمدن سے مشتق ہے جس کے معنی شہر تعمیر کرنا، مدن (مدینہ کی جمع) کے معنی ہیں بہت سے شہر۔ مدنی جو کہ اسم صفت ہے، کے معنی ہیں شہری، بائبل نے شہر کی اجتماعی زندگی میں فروغ پانے والی تہذیب ہی کو تمدن کا نام دیا ہے۔
 اصطلاحاً civilization سے بھی اصلاح درست ہے اور آراستگی مراد لی جاتی ہے۔ یہی وہ اعمال ہیں جن سے گزر کر ایک وحشی اور بربر انسان تمدن کردار میں ڈھل جاتا ہے۔ وہ فطرت پر ہی تفوق حاصل نہیں کرنا بلکہ طبعی و جبلی عادات کی خود رو چاد ہے جا اظہارات پر بھی قدغن لگاتا اور ان پر فلسفہ حاصل کرتا ہے۔

قبائلی کرے سے کل کر مدنی کرے میں داخل ہونے تک سفر انتہائی دھندلا، وسیع اور تاریخ و ماضی کی کئی صدیوں پر محیط ہے۔ مجموعاً انسان کی شخصیت کی ساخت و پرورش میں انسانی اعمال کا درجہ سب سے بلند ہے جن کا سرچشمہ تہذیب ہے۔ بعض حکماء کے نزدیک وہی معاشرہ تمدن کہلانے کا مستحق ہے جس پر عدل و عقل فرمانروا ہے۔ نیز جس کے باعث سماجی ہم آہنگی اور یک جہتی کا خواب اپنی تکمیل کو پہنچتا ہے۔ ہر کسی فکر تاریخی طور پر تمدن کو کھراں طبقات و محنت کش طبقات کے مابین تقاضے، محنت و اجرت میں بڑھتے ہوئے فرق اور طبقاتی رشتوں کے جوہر کو نمایاں کرنے والے قوانین کے عمود سے متعلق کر کے دیکھتی ہے۔ ایک غیر طبقاتی معاشرہ ہی اجتماعی سطح پر انسانوں کے روحانی مادی بہ الفاظ دیگر ہمہ جہت ارتقاء کو ممکن ہوتا ہے۔

اسپینگر تہذیب کو ایک نامیاتی و زمرہ کرے کا نام دیتا ہے۔ علاوہ اس کے تمدن نام ہے
 تکنیکی و مشینی عناصر کے مجموعے کا۔ اس کے خیال کی رو سے تمدن معاشرے کے تباہی و زوال کی
 علامت ہے جیسے موجودہ مغربی تمدن۔ وہ کہتا ہے کہ:

جب کسی قوم کی تہذیب اپنے زوال کو پہنچ کر آخری سانس لے رہی ہوتی ہے
 وہی آخری مرحلہ تمدن کہلاتا ہے۔

لوائس بی بھی اس حد تک اسپینگر کا ہم خیال ہے کہ جدید یورپلی تمدن انحطاطی ہے۔ مگر
 اس کے نزدیک اس انحطاط کا مادہ ادب اور بالخصوص عیسائیت کا احیا ہے۔



مغرب میں تہذیب و تمدن کو ایک دوسرے کی ضد کے طور پر اور دو مختلف زمروں کی
 صورت میں دیکھنے کی روایت کا آغاز انیسویں صدی میں ہوا تھا۔ اس تخصیص کو تصویب آرٹلڈ،
 یب، آر، لیوس، اسپینگر اور لوائس بی وغیرہ نے اپنے مباحث میں خاص جگہ دی ہے۔ ان کے
 برخلاف ایسے مفکرین کی ایک طویل فہرست ہے جنہوں نے کچر اور سویلریشن کو تصور کی سطح
 پر دو الگ الگ زمروں میں دیکھنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ کچر کے درجات ممکن ہیں۔ مختلف
 اسمائے صفات کے سابقوں سے اس اندر کے امتیازات کو مختلف نام دیے جاسکتے ہیں۔ کچر کے
 ارتقا اور سائنس اور تکنالوجی کے حیرت انگیز اثرات کی صورت میں اس کی محفوظ اور مثالی شکل میں
 کئی انقلابی تبدیلیوں کا راہ پا جانا ممکنات میں سے ہے۔ لیکن ان تمام بدلی ہوئی صورتوں کے
 باوجود یہ سب کی سب کچر ہی کے مختلف پہلو کہلائیں گے۔

انسان مسلسل اپنے حیوانی عناصر اور اثرات کو دور کرنے کی سعی کرتا رہا ہے۔ اس طریق عمل
 نے اس کے اندر جمالیاتی نظم و ضبط اور امتیازات کی فہم کی روہ روشن کی ہے۔ زبان و ادب بھی
 انسانی تخلیق ہے الفاظ دیگر تہذیبی سرگرمی کا نتیجہ ہیں۔

ادبی تنقید کے نزدیک تہذیب نام ہے اقدار کے اس مجموعے کا جو بالخصوص
 انسانی تخیل کے تخلیق کردہ فنی ش پاروں کے ذریعہ مہذبہ مہذبہ نخل ہوتا آیا ہے
 اور ہوتا رہے گا۔

اس طور پر تہذیب، امتیازات کو ایک واحدے میں ڈھالنے کا کام بھی انجام دیتی ہے۔ اور
 ادب اسی عمل کو ایک مختلف نچ پر جاری رکھتا ہے۔ ادب تہذیب کی اس روح کو کسب کرتا ہے جس

سے عبارت ہے۔ ادیب تہذیب کے ان بنیادی عناصر کو اپنے مفہیم کو جڑ بناتا ہے جو تفریق بشریت کے برخلاف عالمی انسانی برادری کے تصور سے پہنچانے جاتے ہیں۔ شاعر جو کچھ کہ تہذیب اور اس کے تناظر سے اخذ کرتا ہے اپنے بہترین تخلیقی اظہار کے ذریعے اسے واپس لوٹا دیتا ہے:

کسی فنی تخلیق کی قدر معلوم کرتے وقت ہماری توجہ صرف فن کار کی صلاحیت اور تخلیقی قوت پر ہی مبذول نہیں ہوتی بلکہ ہم اس کی عام پیشہ ورانہ تہذیب کو بھی ملحوظ رکھتے ہیں۔ چنانچہ گلوکار کی آواز خواہ کتنی ہی اچھی ہو اسے بھی ضروری تربیت حاصل کرنی پڑتی ہے۔ یعنی گانے کے پیشہ ور معیار تک پہنچنا پڑتا ہے۔ فن کی تخلیقات کو پسند کرنے کی تہذیب بھی ہوتی ہے۔ یعنی پسندیدگی کا ایسا طریقہ جو دیکھنے والے کو تخلیقی عمل میں شریک کرتا ہے۔ اس کے اندر کے فن کو بیدار کرتا ہے اور اس میں وہی جذبہ ابھارتا ہے جسے تخلیق کرنے والے نے اپنے شاہکار میں واقعات اور مظاہر کی عکاسی کرتے وقت محسوس کیا تھا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ فن پارے صرف ماضی کی تہذیب کی یادگار ہی نہیں ہوتے بلکہ موجودہ تہذیب کے بھی ایسے عناصر ہوتے ہیں جو نئی نسلوں کے خیالات، جذبات اور تصورات کو طے کرتے ہیں۔

ادب، تہذیب کے تحفظ اور تہذیبی اقدار و اسالیب کو تسلسلاً بعد نسل منتقل کرنے کا بہترین ذریعہ ہے۔ تہذیبی تسلسل اور توسیع کے عمل کو برقرار رکھنے میں جہاں دیگر مجرد اور غیر حوامل برسرکار ہوتے ہیں ادب قدرے غیر محسوس طور پر مگر پوری قوت کے ساتھ یہی کردار ادا کرتا ہے۔ ایک خاص عہد میں کسی مخصوص طبقے یا قوم کے عقائد و افکار، رسومات اور ان کی ادائیگی کے طریقوں، زندگی کے آداب و اطوار، فطرت سے رابطوں اور اداسی و نواہی کی نوعیت، باہمی رقابتوں اور رقابتوں کی نوعیت، اعتقادات میں فوق الفطری آثار اور ادہام پرستی وغیرہ کے حوالے سے ادب جس طور پر آشنا کرتا ہے۔ وہ دستاویزی نہیں ہوتے مگر دستاویزی کے لیے اشارہ، استدلال اور معتبر ذرائع کا حکم ضرور رکھتے ہیں۔



ادب کے تخلیقی مشعرات allusion قوسیمون archetypes علامتوں اور پیکروں کے خوشیوں کا اظہار جہاں ایک طرف تاریخ، باقیل تاریخ کے زمانوں سے گہرا رشتہ ہے اور ہم ان

حوالہ سے بنی نوع انسان کی کلیت کے اسرار تک پہنچتے ہیں وہاں یہ اور ان کے علاوہ دیگر تلازمات association تہذیب کے ان با معنی تشات، ترکیبی عناصر اور مماثل و تضاد نشانوں کے بہترین مظہر ہوتے ہیں جن کی بنیاد پر فرد کی سائیکی تشکیل پاتی ہے۔ جب کبھی سیاسی دھڑے بازیاں، مذہبی اور نظریاتی راسخ پسندی، سیاسی و سرمایہ دارانہ جبر و استحصال تفرقہ پر دازی، نقص امن، مہینوں اور مہینوں سے زیادہ مختلف چاہے جاطر یقوں سے کسب ذر کا میدان فرد غ پاتا ہے یا ان تصورات کو بالعموم ترجیح دی جانے لگتی ہے جو مٹی بر مادیت اور دوسرے لفظوں میں بشریت کش ہیں تو ادب ہی ان بہترین تہذیبی اقدار کا تحفظ بھی کرتا ہے جو اپنی ہر صورت میں انسانی اور انسانی اخوت، یکا نگت اور وحدت کی نمائندہ ہیں۔

مغربی تہذیب کے تین واضح سرچشمے ہیں۔ یونان (اساطیری تناظر، سقراط، افلاطون اور ارسطو وغیرہ) یہود (انجیلی مقدس) اور سائنس (جس نے ان ادھام کو شکست دی جن سے تعصب، راسخ العقیدگی اور غیر رواداری کو فروغ ملا) اگرچہ یونانی بت پرستی اور مسیحی عقیدہ ایک دوسرے سے متضاد ہیں اور اسی سے مماثل سائنس، خود ویسائیت کے لیے ایک چیلنج ہے۔ مگر ایک طویل داخلی آدریش کے بعد مغربی تہذیب انسانی کے تین ایک بڑی نعمت اور برکت کا حکم رکھتی ہے۔

تہذیبی تنقید cultural criticism کی ابتدا اسکٹن اور آرمیلڈ کے ذریعے انیسویں صدی کے دہے سے ہوتی ہے اور ہمارے عہد میں ایف آر، لیوس، لیونل ٹریلنگ اور ایڈمنڈ ولسن اس کے ممتاز علم برادران میں ہیں۔ ریمنڈ ولیمز نے اپنی تصنیف culture and society ایڈمنڈ برک سے جیورج آرمیلڈ تک کے انگریزی ادیبوں اور نقادوں کے ذہنی تلازموں اور رشتوں کا بڑی خوبی کے ساتھ تجزیہ کیا ہے۔ تہذیب ایک پر قوت روایت کا دھارا ہے جو ادب کی تاریخ کے پہلو بہ پہلو جاری ہے۔ اس تسلسل میں کہیں انقطاع یا حطل پیدا نہیں ہوا۔ ادب و تہذیب کے گہرے رشتے کی کوکھ سے روشن خیالی کا جنم ہوا۔ جو ولیمز کی نظر میں انگریزی ادب کی ایک نمایاں قدر ہے۔

ایف آر لیوس کے نزدیک ادب کے علاوہ ایسا کوئی ذریعہ نہیں ہے، جس میں اتنے خوبصورت دلکش اور قوی طریقے سے تہذیبی درشے اور اقدار کو زیادہ سے زیادہ انسانوں تک پہنچانے کی صلاحیت ہو۔ روایتی مارکسی نقادوں کے تہذیبی مطالعات میں بعض ترجیحات نئی

تھیں۔ نو مارکسی نقادوں (جن میں تھیوڈور اڈورنو، والٹر بن جمن، ٹومین گولڈمان، ریچرڈ ہائیز اور میری ہینگٹن شامل ہیں) نے اپنے تہذیبی مطالعات میں سیاست اور جدید ٹیکنالوجی کے روز افزوں اور فروغ اور ادب پر ان کے اثرات کو بھی شامل کیا ہے۔



موجودہ ادبی تنقید میں "تہذیب پرچہ" نے بہ حیثیت ایک اصطلاح ان نقادوں کے مباحث میں ایک معمول کا درجہ اختیار کر لیا ہے جو ادب کو خود ملکی قرار دینے سے گریز کرتے ہیں۔ نیز جن کی نظر میں ذہن و زندگی پر اثر انداز ہونے والے زندگی سے بھرپور سیاسیات، تناظرات اور تصورات، ہیئت و تکنیک یا لسانی تدابیر پر فوقیت رکھتے ہیں۔ حالانکہ بعد اُلی طریق ہائے کار کی حیثیت ایک شریک کار کے طور پر ہر فی عمل میں مقدر ہے۔ ان جمالیاتی عوامل کی خود ایک تہذیبی معنویت ہے اور تہذیب کے وطن ہی سے ان کے برگ و بار بھی پھوٹتے ہیں۔ جن سے ادب کے داخلی سیاق کو ایک خود رو نظم دستیاب ہوتا ہے۔ اس معنی میں تہذیب کے سیاق کا دائرہ ایک وسیع تر کشادگی کو محیط ہو جاتا ہے۔ تہذیبی نقاد کو تہذیب کے حوالے سے وہ سارا سیاق میسر آ جاتا ہے جو نفس انسانی کی نیرنگیوں اور سماجی و تاریخی نیز سیاسی و جمعیہ گیدوں، تجربوں اور ابہامات سے بھرا ہوا ہے۔ بیشتر تہذیبی نقادوں نے اس سارا مارکسی فکر ہی کو اولیت بخشی ہے۔ بعض مارکسی کا نام لیے بغیر شعوری اور لاشعوری طور پر مارکس ہی کے خوشہ چیں ہیں اور بعض نے اپنے علم و دانش کے تقاضوں کے مطابق مارکس کی فکر کے ان "خالی گوشوں" کو بھرنے کی کوشش کی ہے جن میں کچھ نہ کچھ اُن کہا رہ گیا تھا یا ایک خاص بحث کے ذیل میں اور مناسب سیاق نہ ملنے کی صورت میں جن کی مناسب طور پر توضیح نہ ہو سکی تھی یا مارکس اور اینگلس کو اس قسم کی تہذیبیوں اور مسائل کا شائبہ بھی نہیں ہوگا جن سے موجودہ انسانیت دوچار ہے۔ تاہم مارکس کی طبقاتی درجہ بندی اور پھر موجودہ جمہوری نظاموں میں ان کی جدوجہد، ان کے معمولات ان کے مقاصد اور ان کے منصوبوں اور خواہشوں کا سارا تاثر ہی فکر و تحقیق کے نئے عنوانات قائم کرتا ہے۔ لیڈ جیل راک ورڈ نے اپنے ایک مضمون میں جو اس نے 1973 میں لکھا تھا کلچر کے مارکسی تصور کی ان لفظوں میں تعریف کی ہے:

"کلچر فی کارناموں یا فلسفیانہ تصورات کا انبہ نہیں ہے، جسے مخصوص ذہانت سے بہرہ ور افراد نے سماجی پارے بند (اہرام مصر کی مخروطی شکل کے جیسے) کی

میں چوٹی پر اکٹھا کر کے جمادیا ہے، بلکہ کلچران بنیادی مسائل کا حل ہے، جن کی سماج میں تنہائی اہمیت ہے۔

محولہ بالا مارکسی تعریف، یقیناً تہذیب کو اسی سے متعلق بنیادی اسٹرکچر اور اعلیٰ اسٹرکچر جیسی اصطلاحات سے ایک علیحدہ معنی کا تصور مہیا کرتی ہے۔ بلکہ مارکسی کی تعریف میں ایک پہلو اور لگتا ہے جو 'عل' کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یعنی وہ کس طرح سماجی زندگی کو درپیش مسائل کے حل میں ہماری مدد کر سکتی ہے۔ لیکن بیش تر تہذیبیں قیامی مطالعے مارکس کے نظریہ حل کے برخلاف نظریہ وراثت یعنی تہذیبی ورثے کے تصور کو زیادہ ترجیح دیتے ہیں۔ خود تائینٹی کروار ہی کو فوئیت دی ہے۔ ایک سطح پر اقتصادی جبر نے بھی اس تفریق اور درجہ بندی کو وسیع تر کیا ہے اور ہر طبقائی درجے میں استحصاں کی یہ عام مشترک صورت حاں واقع ہے جس کا احساس مارکس اور ایننگلز کو نہیں تھا۔ یا یہ کہتے کہ انہوں نے اس کے علیحدہ کوئی تہیوری بنانے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی تھی۔ کیوں کہ مجموعاً جب سارا سماج ہی ایک مساویانہ ڈھانچے میں منقلب ہو جائے گا تو آپ ہی آپ منصفی جبر، منصفی تفریق اور منصفی استحصاں کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا۔

تہذیبی شعریات، تہذیب اور شعریات جیسے دو مختلف کرہ ہائے عمل کو جوڑنے والی اصطلاح ہے۔ تہذیب کا پنا ایک حقیقی وجود ہے۔ جس کی حدود اور تعریف کا تعین کاردار ہے۔ لیکن تاریخی اور جذباتی سطح پر ہم سب اس سے منسلک ہیں اس کے برعکس مارکس بوزلین شعریات کے ایک ایسے مجرد نظام کا قائم ہے، جس کا اطلاق بہت دشوار ہے لیکن جس کی ضابطہ بندی (نسبتاً) آسان ہے۔ ریمینڈ ولیمز کو خود یہ تسلیم ہے کہ "کلچر انگریزی کے ان دو تین لفظوں میں سے ایک ہے جو پیچیدہ (اور مشکل سے سمجھ میں آنے والے) ہیں۔ پھر بھی وہ کلچر کے لیے تین وسیع لذیل تعریفوں کو اپنے لیے بنیاد بناتا ہے۔ پہلی یہ کہ ایک عام استعمائ کے طور پر کہا جاسکتا ہے کہ کلچر دانش ورانہ، روحانی اور جمالیاتی ارتقا کا عملیہ (پروسیس) ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ ایک خاص طرز زندگی کا نام ہے خواہ اس کا تعلق کسی بھی عہد کی طرز زندگی سے ہو یا عام لوگوں یا عوام کے کسی خاص گروہ کی طرز زندگی سے۔ آخر میں وہ کہتا ہے کہ کلچر کا استعمائ دانش ورانہ دریاخصوص لٹی کارگزار یوں اور انسانی اعمال و معمولات کے حوالے سے بھی کیا جاسکتا ہے۔

وہ نقاد جو شعریات کو حوالہ بناتے ہیں وہ جمالیاتی تصورات کے شعری ساختوں کا تجزیہ کرتے ہیں۔ انہیں ان تصورات اور ساختوں کے تہذیبی سرچشموں سے کوئی خاص دلچسپی نہیں

ہوتی۔ وہ تہذیبی شعریات ہی ہے جو بڑے سیدھے اور ذہانت سے ان ہر دو پہ ظاہر متضاد مضابطوں کو یکجا کر دیتی ہے۔ تہذیبی شعریات، شعریات کو تجربے سے باہر نکال لاتی ہے اور پھر اسے سماجی گردش کے حوالے کر دیتی ہے۔ اس عمل سے تہذیب بھی اپنی خالص مادیت سے اوپر اٹھ کر اپنے علامتی پہلو کو نمایاں کرتی ہے۔ آگے چل کر مارک بور لین کہتا ہے کہ شعری حیثیت بشریات یا anthropologized اور تہذیبی حقیقت مضیا نے textualized عمل سے گزرتی ہے۔ گرین بلاٹ نے انضمان کے اس عمل کے ضمن میں لکھا ہے:

”جب سے ماہرین بشریات نے تہذیبوں کے بارے میں غور کرنا شروع کیا ہے وہ ان کا مطالعہ فنی طور پر کرتے ہیں اور جب سے ادبی نقاد متن کی طرف متوجہ ہوئے ہیں وہ اس کا مطالعہ تہذیبی طور پر کرتے ہیں۔ تہذیبی شعریات کا یہ ایک خواہی تھا کہ کسی طرح بشریات کے متن اور ادبی تنقید کے متن میں ایک

رشتہ اتحاد قائم ہو جائے۔“ Representation: 1994

اس رشتہ اتحاد کے قائم ہونے سے یہ قطعی نہیں ہوا کہ ایک کی آمیزش کی وجہ سے دوسرے میں کچھ تخفیف ہو جائے۔ سماجی علم اور بشری علوم Humanities سے صرف نظر کرتے ہوئے تہذیبی شعریات فن کے محض سماجی سیاق یا لے کے عمل سے مہارت ہے۔ اور نہ ہی محض تہذیبی معروضات کے جمالیاتی تجزیے سے۔ بجائے اس کے وہ فن اور تہذیب (بشریات اور ادبی تنقید) کے مابین تنازع کے اسباب کا پتہ لگا کر ان کا سڈ باب کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ کلی فورڈ گیرٹز یہ بھی لکھتا ہے کہ:

”اگر ہم فن کو صرف کسی ایک تہذیب کے ساتھ مخصوص کرتے ہیں تو پھر نہ تو وہ آفاقی ہو سکتا ہے اور نہ تہذیبی۔“

فن کو وہ ادارائی مظہر کے طور پر بھی قبول نہیں کرتا جو مختلف تہذیبی وحدتوں میں مختلف شکلوں میں ظہور پاتا ہے اور نہ ہی پورے طور پر کسی خاص تہذیبی حد میں متعین ہوتا ہے کہ ان حدود سے باہر (جیسے مغربی تہذیب) اس کی کوئی قدر و قیمت ہی نہیں ہے۔ گیرٹز یہ بھی کہتا ہے کہ:

”فن بین الاقوامی ہوتا ہے اور تہذیبی شعریات فن کے تہذیبی مطالب اور فن

کے بین الاقوامی میٹوں کو یکساں سطح پر اپنا موضوع بناتی ہے“

غالباً اسی بنیاد پر تہذیب کے مقامی سیاقات کی اہمیت نیز معنویت کا اعتراف کرنے کے

ہاوجود گیر نواس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ

”تہذیبی شعریات ادبیات پاروں کے تہذیبی سیاقات کو ہی مد نظر نہیں رکھتی بلکہ یہ بھی جاچتی ہے کہ وہ کھس کسی ایک تہذیبی سیاق ہی تک تو محدود ہو کر نہیں رہ گئے ہیں“

ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ صدیوں سے جہاں ہر تہذیب اپنے ایک خاص علاقے میں سرگرم کار رہی ہے۔ اور جس کے تحت فنی حصوں نے ایک خاص سطح اور ایک خاص نچ پائی ہیں وہیں جغرافیائی اور تاریخی سطح پر تہذیبی وحدتیں ہمیشہ فوٹنی رہی ہیں۔ بالخصوص ماضی کی بیش تر جنگیں، اقتصادیات سے زیادہ تہذیبی مسائل کی جنگیں تھیں۔ عقائد، مسائل اور مذاہب ان کی پشت پر قدرت کی حیثیت رکھتے تھے۔ تہذیب اور مذہب کے معانی کے افتراق اور ان کے غیر محسوس جبر اور جذباتی وابستگیوں کے تعلق سے کوئی تخصیص ہی قائم نہیں ہوئی تھی۔ مختلف تہذیبی گروے اسی طور پر آپس میں گھلتے ملتے اور فوٹتے بنتے رہے۔ فن چونکہ تہذیب کی روح میں جڑا ہوا ہے اس لیے فن کی حدیں بھی بڑی حد تک غلط ملط ہوتی رہیں۔ اگرچہ موجودہ انفرموٹیک لوٹی کی غیر معمولی ترقی جس رفتار سے تہذیبی اکائیوں کو تھس نہیں کر رہی ہے۔ اس کے مقابلے میں ماضی کے ادوار میں اثر و قلب کاری کی رفتار بڑی آہستہ رہی تھی۔ تاہم تہذیبی تصادات اور تہذیبی رد و قبولیت کا سلسلہ کسی نہ کسی صورت سے برقرار تھا اور اب بھی ہے۔ گیر نواس کا یہ بھی خیال ہے کہ ”ہن اہذیبی تقابل کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہر تہذیب میں یہ دیکھا جائے کہ ان میں قدر مشترک کیا ہے؟ بجائے اس کے اس کا مقصود ہر تہذیب کی نظریاتی اور مادی یکسانی کو جا کر کرنا ہے۔ اس طرح ہم یہ پتہ لگا سکتے ہیں کہ ان باہمی تصادات کی تہ میں کن کن سطحوں پر یکسانیت ہے اور اس یکسانیت میں کن کن سطحوں پر انتہائی درجے کا افتراق پایا جاتا ہے۔ تہذیبی شعریات، دوسری تہذیبوں کو اپنے اندر انہیں ضم کرنے کے برعکس دوسری تہذیبوں سے نا آہنگی کی بنیاد پر جو افتراق ہے اسے قبول کرتی ہے۔ بقول گیر نواس:

”اختلاف یا افتراق کے لحاظ سے وہ یکانیت کے بجائے ان کی اجنبیت، پراسراریت یا حیرت فیزی کو قائم رکھتی ہے۔“

دوسری تہذیب کو تسلیم کرنے کے معنی اس کے نشانات اور معانی اور زندگی کی تمام صورتوں کو پوری طرح اپنی آہنگی کا حصہ بنانے کے ہیں۔

تہذیبی شعریات، تہذیبی ہے یعنی حاوی طور پر تہذیب پر جس کی اساس ہے۔ اس معنی میں ایک دوسرے پر زمانی اور مکانی سطح پر اثر پذیر اور اس کی وقتاً فوقتاً بدلتی ہوئی صورتوں کے باعث تاریخ سے اسے منقطع کر کے نہیں دیکھا جاسکتا اور نہ ہی اس طرح شعریات کے ساتھ مشروط ہونے کے باعث جمالیاتی تقاضوں سے وہ قطعاً مستثنیٰ ہو سکتی ہے۔ بالواسطہ یا ببدواسطہ تاریخی اور جمالیاتی وابستگی کے باوجود تہذیبی شعریات نہ محض تاریخی ہے نہ جمالیاتی محض اسم صفت کے طور پر "تہذیبی" تاریخ کے سوالوں سے صرف نظر نہیں کر سکتی۔ لیکن تہذیبی شعریات کے نزدیک تاریخی حقیقت کی قیمت تاریخی مواد کے تخلیق استعمال کے ساتھ مشروط ہے۔ وہ تاریخی صداقت سے متصادم ہوتی ہے لیکن تاریخ نویسی کے معیاروں سے اپنے آپ کو بچاتی بھی ہے۔ بوئر لین یہ بھی کہتا ہے کہ:

"ادبی نقادوں کی ذہانتوں کو متوجہ کرنے کی اس میں بڑی قوت ہے۔ لیکن محض ہیئت پسندی سے یہ قائل بنائے رکھتی ہے۔"

گرین بلاٹ کہتا ہے کہ تہذیب ایک متن، ایک متحرک علاقائی ساخت ہے۔ روزمرہ عمل کی شعریات کی تشکیل کی محرک بھی ہے۔ اس لحاظ سے تہذیبی شعریات کا میلان تاریخی اسباب اور واقعات سے مرتب نہیں ہوتا بلکہ تہذیبی عملیوں کی شعریات پر اس کا انحصار ہے۔ اس کا مقصور بصیرتوں اور فن کے تجربے کو بڑھاوا، دینا تہذیبی اضافیت کی آگہی کو دقیق اور شدید کرنا نیز دوسروں کے تئیں نسلی رویے پر قدغن لگانا ہے۔ اس معنی میں تہذیبی شعریات اساساً تہذیبی سیاق کی از سر نو تشکیل نہیں کرتی بلکہ تہذیبی افتراقات کے ادراک کو صقل کرتی ہے۔

مارک بوئر لین آخر میں پھر یہ سوال اٹھاتا ہے کہ تہذیبی شعریات اخلاقی بنیاد تو رکھتی ہے لیکن اس کا کیا کوئی اپنا اصولی طریق کار ہے آیا نہیں؟ گیرٹز ہی کے حوالے سے وہ کہتا ہے کہ تہذیبی شعریات کا یقیناً اپنا اصولی طریق کار بھی ہے۔ گیرٹز بعض اہم اور نمایاں ادبی نقادوں کی مثال دیتے ہوئے ان کے یہاں اصولی طریقے پر تہذیبی تصویر سازی کی نشاندہی کرتا ہے۔ جس کے باعث ادبی تنقید کی اہلیت میں اضافہ بھی ہوا ہے اور اس روش نے نقادوں کی اس معنی میں حوصلہ افزائی بھی کی ہے کہ وہ محض ادبی ہو کر نہ رہ جائیں بلکہ ادب سے باہر بھی ایک دنیا ہے جو ہر سطح پر انسانی رشتوں سے بندھی ہوئی ہے۔ گیرٹز اکثر اس امر پر بھی زور دیتا ہے کہ ماہرین بشریات Anthropologists کو ان تشریحی حکمت عملیوں کو آزمانا چاہیے جو ادبی تنقید کی اہم کرداری

خصوصیت ہے۔ ادبی تنقید ایک سطح پر ہی طرح سماجی علوم کی تربیت بھی کر سکتی ہے جس طرح ادبی نقاد ماہرین بشریات ہی کی طرح تہذیب کے ساتھ وابستہ ہیں۔



اگر تہذیب اپنا کوئی سماجی تناظر رکھتی ہے یا سماج کا کوئی تہذیبی تناظر ہوتا ہے اور ان تناظرات کی تشکیل میں تاریخ، اقتصادیات، اخلاقی، مذہبی، تعلیمی اور سیاسی نظامات بھی کہیں انتہائی واضح اور کہیں غیر واضح اور بہ باطن کوئی کردار انجام دیتے ہیں تو اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ تنقید کے بعض دیگر نظریوں اور طریقہ ہائے کار کی طرح ہم اسے بھی ایک بین نظام ہائے عمل مطالعے کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ بیشتر تہذیبی نقاد مارکسی یا نو مارکسی، بشریاتی یا سوسیالی، تائیشی یا تاریخی یا تہذیبی مادین یا نوآبادیاتی اور پس نوآبادیاتی مکتب فکر سے تعلق رکھتے ہیں۔ ہر ایک گروہ کے اپنے علمی، صنفی یا جغرافیائی تعصبات نے ان کی ترجیحات کا تعین کیا ہے۔ حتیٰ کہ ہمارے عصر میں وہ نقاد جو اردوئے ترنج و ست یا کلاسیکیت یا بدعیمیات یا جمالیاتی معرر پر اپنے فیصلوں یا تجزیوں کی اساس رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں بھی تہذیبیات اپنا اثر دکھا رہی ہے۔ اس قسم کے نقادوں کا تاریخی، سماجی اور سیاسی مطالعہ ناکافی ہونے کی وجہ سے ان کا تصور تہذیب محض انسانی مظہرات تک محدود ہے جو کسی بھی قوم اور جغرافیائی وحدت سے تعلق رکھنے والی نسلوں کے تقریباً معدوم شدہ آداب زندگی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ تہذیبیاتی نقاد کسی بھی فن میں تہذیب کے اس تعامل پر نظر رکھتا ہے جو ایک خاص زمان اور ایک خاص مکان میں نشوونما پانے والے قدرتی نظام کا سرہون ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جمالیاتی معرر یا بدعیماتی نظام کی جڑیں بھی کسی کراء تہذیب ہی میں پیوست ہوتی ہیں۔ ان کا بھی ایک زمان یا ایک وسیع عرصہ زمان اور ایک مکان یا جائے وقوع ہوتی ہے۔ لیکن تہذیب کے وسیع تر تعامل کی روشنی میں اس کی اپنی ایک حد ہے۔

تہذیبی مطالعہ روزمرہ زندگی، تہذیبی ائمال اور کارگزاریوں، اقتصادیات، سیاسیات، جغرافیہ، تاریخ، نسل، طبقہ نسب و نژاد، نظریہ اور عمل، جنس و صنف، جنسیات اور طاقت وغیرہ پر محیط ہے۔ ان امور کے علاوہ ایسے مسائل و موضوعات کی ایک لمبی فہرست ہے جو بالواسطہ یا بلاواسطہ تہذیبی مطالعے کے ضمن میں آتے ہیں۔ مارکس بورژلین اس سلسلے میں لکھتا ہے۔

”تہذیبی مطالعہ کیا ہے۔ اگرچہ اس وقت کا یہ ایک نہایت سرگرم موضوع بحث

ہے۔ کئی اساتذہ اور اسکالرز یقین سے نہیں کہہ سکتے کہ فی الحقیقت تہذیبی مطالعہ کیا ہے؟ اس حقیقت کے علی الرغم ایسی کچھ کتابیں بھی دستیاب ہیں جو اسی موضوع کا احاطہ کرتی ہے (جسے جان اسٹوری کی تعریف What is Cultural Studies? A Reader Cruso's Footprints بریٹنٹ لنگر کا ایک جائزہ Cultural Studies in Britain And America) اس طرح کے کام بھی پروفیسر حضرات اور طلباء کی الجھن کو دور نہیں کر سکے۔ اس قسم کی کتابوں اور جریڈوں سے یہ امید کی جاتی ہے کہ وہ تجسس کاریوں کے ان سوالوں کے جواب فراہم کریں گے کہ تہذیبی مطالعہ اپنے عمل میں کیا ہے۔ وہ کس اصولی طریق کار کی پیروی اور کن معروضات کی تشریح کرتا ہے۔ لیکن تہذیبی مطالعے کے عنوانات موضوع و مواد اور انداز ہائے نظر اتنی زیادہ رغبتوں اور طریقوں کے مظہر ہیں کہ ان سے تہذیبی مطالعے کی ایک واضح نوعیت کی تعریف اخذ نہیں کی جاسکتی۔

تہذیبی مطالعہ ایک وسیع الامور طریقہ نقد ہے۔ سو اس ضمن کے قطعی عمل کی کوئی ایک اطمینان بخش تعریف ممکن بھی نہیں ہے۔ یوں بھی ادبی اصطلاحات کی تعریف متعین کرنے کے معنی بہت سے خطرات اپنے سر لینے کے ہیں۔ تعریف کے معنی ٹھوس کو تجربہ میں بدلنے کے ہیں اور تجربہ ہمیشہ وضاحت طلب ہوتی ہے اور اکثر معنامغالطوں میں بھی ڈالتی ہے۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ تہذیبی مطالعے کی کئی شقیں ہیں۔ موضوعات کی کثرت کی وجہ سے اس کے عمل کا کوئی ایک واضح اور دو ٹوک خاکہ تیار کرنا بہت مشکل ہے۔ بس یہی کہا جاسکتا ہے کہ بہ قول ریمنڈ ولیمز:

”تہذیبی قیوری نام ہے ایک ہارے طرز زندگی میں مختلف عناصر ترکیبی کے مابین رشتوں کے مطالعے کا“ یا یہ کہ ”تہذیبی مطالعہ نام ہے ایک سماجی تبدیلی کے تجزیے کا“

لیکن تجزیے کے لوازمات یا اوزار کیا ہوں گے؟ ہمیں اس کا کوئی علم نہیں ہوتا۔

تہذیبی مطالعہ کا سب سے اہم اور تصور ساز نام ریمنڈ ولیمز کا ہے۔ Culture & Society (1958) اور The Long Revolution (1961) میں اس نے جس طور پر مارکسی

طریقہ کار کے تحت تہذیب اور فن اور تہذیب کے رشتوں کا تجزیہ کیا ہے۔ تہذیبی مطالعے کو وہیں سے معروضات کی فہم کی ایک نئی اور کشادہ راہ بھی ملتی ہے۔ جب یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ تہذیبی مطالعہ کی اصطلاح کی معنویت کیا ہے؟ تو معاہدہ داری توجہ پر طائفی برہمنیہ کے Centre for Contemporary Cultural Studies کی طرف ہو جاتی ہے۔ جس نے بڑی وقت اور گہرائی کے ساتھ سرمایہ داری سماجوں میں ذیلی تہذیبوں کے تجزیے کا ایک اسلوب مہیا کیا تھا۔ ان مفکرین میں سب سے قد آور نام ریمینڈ ولیمز ہی کا ہے۔ اسی سینٹر نے Screen And Representations نام کے جریدے کا بھی اجرا کیا تھا جس کے ڈائریکٹر اسٹوارٹ ہال تھے۔ اس جریدے نے بھی تہذیبی مطالعے کی ترجیحات کے تعین میں خاص کردار ادا کیا ہے۔ اس ضمن میں ای پی تھامس کا بھی ایک اہم رول رہا ہے۔ اس مرکز کے علاوہ فریک لارٹ اسکول کے مفکرین نے تہذیبی سیاق و کوارڈین خیالی کے تصورات کی روشنی میں مطالعہ کیا ہے۔ نیز ٹین ہارڈیلارڈ نے صارفی سماج کے حوالے سے طبقاتی منطق پر بحث کی ہے۔ اس کے علاوہ اسٹیفن گرین بلاٹ اور کیٹرین گیلاگر کے تہذیبی مطالعے، تہذیبیاتی فہم کو ثروت مند بنانے میں بڑے معاون ثابت ہوئے ہیں۔ اپنی تمام پیچیدگیوں، مخالفتوں، ابہامات اور عدم تعین کے باوجود محولہ بالا مفکرین نے جس طریقے اور جس دقیق نظری اور علمیاتی بصیرت کے ساتھ تہذیبیاتی رشتوں کو اپنے مباحث اور فکر کا موضوع بنایا ہے۔ دراصل انہیں مباحث نے تہذیبی مطالعے کو ایک غیر مضابطہ بند سپلن بھی مہیا کیا ہے۔ اور ایسے اصولی طریق کار کے تعین میں مدد کی ہے جس کے حوالے سے کسی دائرہ عمل کا تعین اور معروضات کی تخصیص بھی ممکن ہے۔ تاہم مارک یوژلین پھر یہ سوال اٹھاتا ہے کہ ہارڈیلارڈ برہمنیہ اسکول کی خصوصی ترجیحات کے پیش نظر تہذیبی مطالعے کو صرف کی سماجیات یا سرمایہ داری اور ذیلی تہذیبوں کے نام سے کیوں موسوم نہیں کیا جاسکتا؟

اگر مندرجہ بالا متبادل نام ایک محدود موضوع کو مختص ہیں اور تہذیبی مطالعے میں انہیں ایک حق کے طور پر ہی اخذ کیا جاتا ہے۔ تو پھر یہ سوال اٹھتا ہے کہ تہذیبی مطالعے کا اختلاف کس سے ہے؟ یا یہ اختلاف غیر تہذیبیاتی تنقید سے ہے؟ اگر تہذیبی تنقید کی اساس سماجی اور سیاسی واقعات، فنی مضمونوں اور ان اشیاء کے تجزیے پر ہے جو تہذیبی عمل کے طور پر تہذیبی متن کا کام کرتی ہیں تو اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ تہذیبی مطالعے کا اختلاف ان متون کے تجزیے سے ہے جن کی اساس فطری (غیر تہذیبی) عمل پر ہے۔ اصلاً تہذیبی مطالعے کا امتیاز اس کے وسیع تر

تہذیب کے تصور سے قائم ہوتا ہے جو تہذیب کو ادارہ جاتی سطح پر محدود اور مخصوص کر کے نہیں دیکھتی۔ یہی اس کی کشادہ نفسی کی دلیل بھی ہے اور تنقید بھی اپنے عمل کو اسی دلیل پر استوار کر کے معنی کو ایک وسیع خاطر مہیا کرتی ہے۔

کلچرل اسٹڈیز کے مدیران یہ بحث بھی اٹھاتے ہیں کہ تہذیبی مطالعے کے ساتھ یہ ایک بڑا مسئلہ ہے کہ وہ بغیر کسی نکتہ چینی کے کسی بھی مکتب فکر کے طریق عمل اور ترجیحات کو قبول کر لیتا ہے۔ ان مکاتب فکر کے رد و قبولیت کے معیار کی ایک روایت اور سماجی موثرات کی ایک تاریخ ہے جنہیں اکثر تہذیبی مطالعہ مسترد بھی کرتا آیا ہے۔ اس طرح تہذیبی مطالعے میں نہ تو کسی ایک طریق کار کو خصوصیت کا درجہ تفویض کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی کسی کو خارج کیا جاسکتا ہے۔ ”وہ مٹی تجزیہ ہو کہ نشانیاتی، ذرائع ابلاغ کا مطالعہ ہو کہ فلم تیوری، روایتیں ہو کہ نسلیات، تحلیل نفسی ہو کہ مواد کا تجزیہ! یہ تمام امور ہمیں اہم علم اور بصیرتیں مہیا کرتے ہیں۔ اگر تہذیبی مطالعہ ان امور کے معادن کردار سے معترض نہیں ہے تو یہی کہا جاسکتا ہے کہ تنقید اس سے بہتر کوئی اور وسیع انظریہ، کشادہ نفسی اور روشن خیالی کی مثال قائم نہیں کر سکتی۔ محض ایک اندازہ نظر کو عادی رجحان کے طور پر اخذ کرنے کے معنی بہت سی محرومیوں کو راہ دینے کے ہیں۔ ایک سے زیادہ رویے اور طریق کار تہذیب کے تنوع سے میل کھاتے ہیں۔ اس طرح تہذیبی مطالعہ کی اصطلاح ایک واحد طریق کار مخالف تصور قائم کرتی ہے۔ کیوں کہ تہذیبی مطالعے کو ایک خاص معنی مہیا کرنے والے ایک سے زیادہ میدان عمل ہیں جن کی مشق اور جن کے اطلاق و عمل کی ایک بڑی تاریخ اور روایت رہی ہے۔ تہذیبی مطالعہ اگر ان سے کچھ اخذ کرتا ہے تو یہ چیز اس کے استدلال ہی کو زیادہ کاری اور با معنی بنانے میں ایک معادن کا کام انجام دے سکتی ہے نہ کہ اس کی قیمت کو کوتاہ کرے گی۔ یورٹلین اسی طریق کار کی کثرت اور تنوع پر بحث کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ:

”غیر متجانس طریقے سے تہذیب کا مطالعہ کرتے ہوئے متون، واقعات، اشخاص، معروضات اور نظریات کی کثرت کو تہذیب کے ایک واحد سے منضم کرنے سے (جسے تہذیبی فساد ایک حقیقت کا نام دیتے ہیں) اور منطقی استدلال، نظری قضیوں، تجربی استدلال اور سیاسی نظریات کے ایک ملغوبے سے تہذیبی فساد ایک ایسی نئی قسم کی تحقیق سے قنارف کراتے ہیں جو کسی بھی ضابطہ بند طریق استدلال سے اپنا دفاع کر سکتی ہے“

محولہ بالا بحث سے ہم اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تہذیبی نقاد کا خاص موضوع روزمرہ کی زندگی، مقام وقوع کی تفصیلات اور نسلیات سے ہے۔ وہ ایک طرف مادی، عالمیاتی اور تکنیکیاتی اور ذرائع ابلاغ کی دھری پر گردش کرنے والے سماج کے اندر سے ٹھوپا۔ ٹروالے کو رڈ اور اسمبلاژ کو ایک نئی تہذیبی صورت حال کے طور پر اخذ کرتا ہے تو دوسری طرف وہ یہ دیکھتا ہے کہ مزدور اور محنت کش طبقے کی زندگیوں کی مادی حالتوں اور علاقائی مشق و معمول کی ایک چیز سے بدلتے ہوئے سماج میں کیا صورت ہے۔ موجودہ عالمی منظر نامے میں سیاست بہ حیثیت ایک جبر کے کس کس طور پر انسانی ذہانتوں، منصوبوں، اعمال، تہذیبی، طبقاتی اور لسانی گروہوں کے معمولات پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ریمینڈ ولیمز اور ای پی تھاٹسن نے فرانسیسی اور جرمنی مارکسی مفکرین کی اس 'اعلیٰ تھیوری' High Theory کو خصوصاً نشان زد کیا ہے، جس کے سطح نظر ایک خاص منتخب اعلیٰ طبقہ تھا۔ انہوں نے مغربی مارکسی مفکرین پر سخت نکتہ چینی کی ہے کہ وہ محنت کش طبقے اور اس کی تہذیب کے شمس معروضی اور تجزیاتی رویہ اختیار کرنے کی بجائے بے حد انکسار اور شفقت سے کام لیتے ہیں جو جمہوری مخالف رویہ ہے۔

تہذیبی مطالعہ نظری اور مادی تہذیب کو ایک ربط دینے کی کوشش کرتا ہے۔ تہذیبی نقاد یہ دیکھتا ہے کہ تخلیقی دور ایسے پائیدار کے دوران وقت اس تہذیب پر کن مادی نظریات اور معروضات کا غلبہ تھا اور وہ کون سے تصورات تھے جو ایک خاص سماجی حالت میں تشکیل کے مراحل میں تھے۔ ریمینڈ ولیمز یہی کہتا ہے کہ

”ہمیں اس زندگی کی خصوصیت کا شدید احساس ہونا چاہئے جس کا ایک خاص
 ذماں اور خاص مکان ہے۔ ان طرزوں کا احساس بھی جن میں کچھ خاص
 اعمال، زندگی اور اسلوب فکر میں یک جا ہو گئے ہیں۔“

ولیمز مکان کے اس خاص احساس اور شراکت کے تجزیے اور ایک ساخت شدہ سماجی تجربے کو احساس کی ساخت Structure of Feeling سے تعبیر کرتا ہے۔ اسی بنا پر اس کا یہ بھی اصرار ہے کہ ہمیں فن اور سماج کا تقابل اس پورے انسانی اعمال کی پیچیدگی اور محسوسات کو سامنے رکھ کر کرنا چاہیے۔ اسی طرح تہذیب کے تجزیہ میں طبقہ، صنعت، جمہوریت اور فن کو شرائط کے طور پر اخذ کرنے کی ضرورت ہے اور تہذیب کے تجزیہ میں طبقہ، صنعت، جمہوریت اور فن کو

شرائط کے طور پر اخذ کرنے کی ضرورت ہے۔ اور تہذیب یا فن کو پیداوار کے مادی ذرائع کے سماجی استعمالات کے طور پر دیکھنا چاہئے۔ ہماری ساری توجہ کا مرکز ایک ایسے واقعی معنی خیز نظام کے طور پر تہذیب کی سماجی تنظیم کی طرف ہونا چاہیے جس میں وسیع سطح پر انسانی معمولات، رشتے اور ادارے اپنے اپنے طور پر سرگرم کار ہیں۔ اس طور پر تہذیبی مطالعے میں فلموں، کھلونوں، لباس اور فیشن۔ نوجوانوں کے پاپولر رسائل، اشتہاری ذریعہ ابلاغ، صنعتی رول، جنسیت، پاپولر موسیقی، عامیانہ محاوروں اور روزمرہ وغیرہ کا متبادل تہذیبوں کے طور پر تجزیہ کیا جاتا ہے جو قائم شدہ متون، کوڈز اور معیاروں کو سوال زد بھی کرتا اور ان کی چولیس بھی ملاتا ہے۔ ان میں سے بعض سماجی ادارے جو تہذیبی تشکیل میں بھی مدد کرتے ہیں۔ کس طرح شدید سیاسی طاقت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ٹیری ہینگٹن نے جرمن ہمبر ماس کے حوالے سے اس کی وضاحت کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

”ایک عوامی کمرہ public sphere (ہمبر ماس کی اصطلاح) ہوتا ہے جو کلبوں، جریڈوں، کافی ہاؤسوں اور رسائل وغیرہ جیسے سماجی اداروں کی حدود میں آتا ہے۔ ان اداروں میں پرائیویٹ افراد آزادانہ سطح پر ایک دوسرے سے خیالات کا تبادلہ کرتے ہیں اور اس طرح ان میں جو یکاگت پیدا ہوتی ہے وہ بالآخر ایک سیاسی طاقت میں بدل جاتی ہے۔“

دلیر موجودہ تہذیب کے تصور کے بارے میں کہتا ہے کہ یہ صنعتی انقلاب کے دوراے کے ارد گرد ظہور میں آیا اور جس نے غیر مہذب محنت کشوں اور طبقہ ادلی کے ”مہذب اثرافیہ“ کے مابین ایک واضح امتیازی لکیر کھینچ دی تاہم متبادل نظریوں کی ہمیشہ گنجائش رہتی ہے، اسی بنا پر دلیر تہذیب کا ایک نہ نکالی مائل پیش کرتا ہے۔

(الف) حرامی تہذیب یا جسے وہ متبادل تہذیب کا نام بھی دیتا ہے جو عادی تہذیب کے خلاف دفاع کرتی ہے۔

(ب) ماضی تہذیب: کسی گزشتہ تہذیب یا سماجی تشکیل کی باقیات، اسی باقیاتی تہذیب کی راہ سے بعض عادی تہذیب کے عناصر بھی باقی بچ جاتے ہیں۔

(ج) نو آمد تہذیب: نئی انداز کی تحریک دہنی کو غرض۔

کوئی بھی انسانی تہذیب یا پیداوار کا طریق تمام انسانی امکانات کو مددے کا نہیں لے آتا۔ عادی آئیڈیولوجی بعض نئے تصورات مہیا کرتی ہے اور بعض کو مسترد کر دیتی ہے جو کچھ کہ عادی طبقہ

مسترد کرتا ہے۔ اس بچے کچھ جس سے کچھ کو نیا یا بھرتا ہوا طبقہ قبول کر لیتا ہے۔ یا ذیلی تہذیبیں حادی معانی کو اپنے طور پر متعین کر لیتی ہیں اور پھر انہیں اپنے طرز زندگی کا حصہ بنالیتی ہیں۔ نوآئید تصورات ایک تشکیل کے دوراے میں ہوتے ہیں اس لیے انہیں پختہ یا پورے طور پر محسوس نہیں کہا جاسکتا۔

ولیز کے نزدیک تہذیب کا یہ سہ نکاتی ماڈل ادبی کارناموں اور دوسرے تہذیبی نمونوں کی پیچیدگیوں اور تضادات کو سمجھنے کے ضمن میں ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ متنوں کے نظریاتی اثرات سے صارفی یا قاری مستثنیٰ نہیں ہے۔ بلکہ وہ انہیں موضوعاتے ہیں۔ تہذیبی مطالعہ، اعلیٰ، ادبی، مقبول عام یا عوامی وغیرہ تہذیبوں کے مابین امتیاز قائم نہیں کرتا۔ سماج اور بالخصوص سرمایہ داری سماج میں اس طرح کے امتیازات کی ایک طویل تاریخ ہے۔ نئے جمہوری نظاموں میں بھی افتراق کی یہ ایک عام صورت ہے۔ دراصل یہ تخصیصات جمالیاتی اقدار کی معیار بندی کے باعث ظہور میں آتی ہیں اور ان جمالیاتی قدروں کی تشکیل و تعین کے پیچھے حادی اور مقتدر طبقات کے نظریات کا ایک بالقوہ کردار ہوتا ہے۔ اسی باعث ٹونی جیف اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ

”قدروں کی نہ تو کوئی سائنس ہو سکتی ہے اور نہ ہے۔ قدر پیدا کی جاتی ہے۔“

قدر کسی متن کا خاصہ بھی نہیں ہوتی۔ اور نہ ہی متن کے اندر سے سوچا جاتا ہے بلکہ وہ متن کے باہر ہوتی ہے اور جسے (بالخصوص) متن کے لیے قائم کیا جاتا ہے۔“

Formalism and Marxism (London, Methuen-1979)

تہذیبی نقاد تہذیب کی ان مزاحمتی صورتوں کی نشاندہی کرتا ہے اور شناخت کراتا ہے جو سرمایہ داری کے بڑھتے ہوئے رسوخ، طبقاتی تسلط، لوکرشائی اور ہم جنس کے خلاف قوانین وغیرہ جیسے تعضبات پر قدغن کا کام کرتی ہیں۔ اس طرح ڈک ہیڈج نے اپنی تعریف Subculture (1979) میں میسوائی Punk تہذیب، ملکی Working تہذیب اور مے لیسبن وغیرہ ذیلی تہذیبوں پر تفصیل کے ساتھ گفتگو کرتے ہوئے یہ بھی بتایا ہے کہ موسیقی، گفتار اور لباسوں کی امتیازی طرزیں استعمال و اختیار کر کے یہ اپنا دفاع آپ کر لیتی ہیں۔ اس نوعیت کی تہذیبوں کی اپنی کچھ مقامی خصوصیات ہوتی ہیں جنہیں اعلیٰ اور حادی تہذیب بڑی بے دردی اور بے رحمی کے ساتھ کچل دیتی ہے۔ تہذیبی مطالعہ، تہذیبوں کے ایک دوسرے پر اثرات، ان کے اجبار، ان کے مزاحمتی کردار، ان کے استحصال اور قابضانہ کردار وغیرہ کو دریافت کرنے کی ایک کوشش سے عبارت ہے۔ وہ اس خالص شعرانی، بدیعائی یا جمالیاتی نقطہ نظر کے منافی ہے جس کی

تشکیل میں حادی تہذیب اور حادی آئیڈیولوجی ایک خاص کردار ادا کرتی ہے۔ برخلاف اس کے وہ اسے ایک ذیلی تہذیبی فن پارے کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ تاکہ سماجی نظم کی تعریف اس کی روشنی میں متعین کی جاسکے۔ اسٹوارٹ ہال نے تہذیبی مطالعے کے دو مثالوں کی طرف توجہ دلائی ہے:

(الف) تہذیبی گردہ: یعنی وہ مفکرین اور نقاد جو ریمینڈ ویلز کے نظریات اور طریق کار کو اپنے لیے مثال بناتے ہیں۔ جس کے مطابق انسانی موضوع خود اپنے لیے معنی خیزی کے عمل اور سماجی اداروں کو دوبارہ عمل میں لانے کے سلسلے میں کم دیش آزاد ہے۔ اس گردہ کے سطح نظر وہ حقیقی کاری ہوتا ہے جو سماجی تاریخی مہلے میں ایک واقعے کے طور پر متن کی از سر نو قرات کرتا اور از سر نو اسے تشکیل دیتا ہے۔ تخلیقیت، انفرادی، سماجی اور رے با ادارہ جاتی شکلیں جیسے خزانگی، پریس، تعلیم، زبان کی معیار بندی، ڈرامہ اور کلشن کی رسومات کے ساتھ وہ ان تمام امور پر محیط تہذیب کو بھی ایک خاص تصور کے طور پر اخذ کرتا ہے کہ یہ تمام کے تمام شعبے اور امور عملی سماجی رشتوں کی وسیع ہالت کا حصہ ہوتے ہیں اور جو ان اصطلاحات کو معنی سے سرفراز کرتے ہیں۔

(ب) ساتھیاتی گردہ: یہ وہ گردہ ہے جو سماج کی ساتھیاتی اور پس ساتھیاتی (خصوصاً کسی اور تائیدی) نظریات پر اسس رکھتا ہے۔ وہ یہ دیکھتا ہے کہ فرد سماجی اور آئیڈیولوجیکل ساختوں کے اندر رہے ساختوں سے کس حد تک اپنا اور اپنے مقاصد کا تعین کرتا ہے اس طور پر موضوع ان ساختوں کے ایک حاصل سے مہارت ہے۔



سوال یہ اٹھتا ہے کہ تہذیبی مطالعے کی نئی شکلوں اور روایتی تہذیبی تنقید میں کیا فرق ہے؟ اس کا فوری جواب تو یہی ہوگا کہ دونوں کے مابین کوئی بنیادی اور اصولی فرق نہیں ہے، بس یہی کہا جاسکتا ہے کہ تہذیب کے نئے مطالعات میں موضوع کا دائرہ غیر معمولی طور پر وسیع ہوا ہے۔ بیش تر تہذیبی مباحث، بین النظام ہائے عمل تعمیر یوں کے ساتھ مشروط ہیں۔

روایتی نقاد اور مفکرین کی توجہ شہری اور صنعتی زندگی کے بیچ و خم، ان سے وابستہ اندیشوں اور امکانات، ان کے نئے چیلنج، سرمایہ داری یعنی سرمایہ دارانہ صارفیت، انسانی ضروریات اور خواہشات میں زبردست تبدیلی اور فوری حصول کے تئیں عمومیت کا بے صبراپن، پاپولر ماس کلچر کا

نیا منظر نامہ، ذرائع ابلاغ کے بے محابا فروغ، نوآبادیاتی اور پس نوآبادیاتی رشتوں کی نوعیت، تانیٹی مسئلوں، نسلی اور جغرافیائی تقصبات حتیٰ کہ سیاسی اور اقتصادی مسائل، اجہار اور ان کے سیاست کی طرف تھی ہی نہیں یا کم سے کم تھی یا ان میں بعض مسائل اور امور کو روایت کے طور پر تمدن کے ذیل میں رکھا جاتا تھا۔ ان کے نزدیک کلچر محض ان قدروں کے مجموعے کا نام تھا جو انسانی تخلیقی کارناموں کے ذریعے ایک وراثت کے طور پر نسل بعد نسل منتقل ہوتا چلا آرہا ہے۔ اس لحاظ سے تہذیب کا کام انسانی آگاہیوں میں اضافہ کرنا اور تربیت کرنا بھی تھا۔ تاکہ لوگ ایک خوبصورت طرز زندگی کی فہم حاصل کر سکیں اور اس تہذیبی ورثے کا تحفظ کر سکیں جس کی تشکیل میں ماضی کی دانش کا ایک لائق سلسلہ بروئے کار آیا ہے۔ اس طرح کلچر کی تشکیل کرنے والا اور اس کا تحفظ کرنے والا بھی وہی ایک خاص طبقہ تھا جس کی حیثیت دیگر پس ماندہ طبقات کے بالمقابل اقتصادی اور سماجی رتبے کے لحاظ سے نمایاں تھی۔ تہذیبی ورثے کو ایک روایت کے طور پر برقرار رکھنے اور اسے محض اپنے ایک خاص گروہ تک محدود رکھنے ہی میں ان مصنوعات کا تحفظ بھی تھا۔ انہیں اپنے کلچر کو پھیلانے اور دوسرے طبقات اس میں شریک کرنے میں کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ کیونکہ وہ ادنیٰ طبقات کو اس کا اہل بھی نہیں سمجھتے تھے۔ ادنیٰ طبقات کی ضروریات زندگی میں ورثی روزی ہی زیست بری کا خاص محور تھا۔ ایک ہی سماج میں ان دو مختلف زیست بری کے گروہوں نے دو واضح معیار متعین کر دیے تھے۔ ایک طبقہ اپنی اہلیت کی بنا پر مہذب کہلایا اور دوسرے کو اس کی نااہلی پر محمول کر کے غیر مہذب کے زمرے میں جگہ دے دی گئی۔ اسی تقسیم کے تحت حساسیت اور ذوق کی نشوونما کو مہذب طبقہ سے وابستہ کر دیا گیا، جو عرف عام میں زیادہ صاحب درک اور صاحب قدر تھا۔

متذکرہ بالا کلیے نے کلچر کے اس دوسرے متبادل اور سائنسی تصور کو ہی نہیں چھپنے دیا جو کلچر کو انسانی عادات، رسومات اور مصنوعات کی کلیت کے طور پر دیکھتا ہے۔ مہذب طبقہ کے لیے کلچر قدرشناسی کا نام ہے۔ اسے اس سائنسی تعریف سے کوئی غرض نہیں جو کلچر کے دائرے کو وسیع کر کے اسے ایک تفصیلی بساط مہیا کر سکے۔ ظاہر ہے اس تفصیل توضیح میں سماج کے دیگر بہت سے ادارے، فیشن، معمولات اور سیاسی تحریکات وغیرہ کی شمولیت بھی ناگزیر ہوگی۔ بالخصوص ذرائع ابلاغ عامہ کی توسیع اور فروغ نے اس مسئلے کو شدید تر بنا دیا ہے۔ فلمیں، ٹیلی ویژن، انٹرنیٹ، سائبر کیلوں، فری ٹریڈ اور حکایت وغیرہ جیسے نئے امور نے عوام و خواص میں ذوق ہی

کی کاپی اپٹ کر دی ہے۔ روایت یہ سوال کرتی ہے کہ انہیں قبولیت کا درجہ دیا جانا چاہیے آیا نہیں؟ ظاہر ہے ان مسائل کا تقاضا یہ ہے کہ ہم دوسرے علمی شعبوں کی رہنمائی بھی حاصل کریں جیسے ساجیات کے نئے tools سے تہذیبی مطالعوں میں زیادہ سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ رچرڈ ہوگارتھ، کیو ڈی لیوس اور ریمینڈ ولیمز وغیرہ کے مباحث موجودہ سماج کے تمام تقاطعات کو محیط ہیں۔

ان تقاطعات میں ایک بڑا تقاطع پاپولر ماس کلچر سے تعلق رکھتا ہے۔ یوں تو اس کے برگ و بار انیسویں صدی کے اواخر سے نظر آنے لگے تھے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں سب سے پہلے میٹھو آرنلڈ نے ہائی کلچر کو موضوع بحث بنایا تھا۔ اس کے ذہن میں کلچر کا ایک بلند کوش تصور تھا، جس کی بنیاد روایتی تہذیب اور تمدن کی تخصیص پر تھی۔ صنعتی سیلاب اپنی شدت پر تھا اور انگلستان کی زندگی کو حرکت میں رکھنے والی چیز کو نکلتی تھی۔ ابھی کوئلے کے متبادل کا کوئی تصور بھی نہیں تھا۔ اس لیے ساری دولت آرام، آسائش، عافیت اور برطانوی قوم کی عظمت کا انحصار کوئلے کی پیداوار سے وابستہ ہو کر رہ گیا تھا۔ آرنلڈ کہتا ہے کہ عظمت کی دلیل دولت نہیں ہے بلکہ وہ روحانی معیار ہیں جو ہمیشہ اعلیٰ انسانی قدروں کے محرک رہے ہیں۔ آرنلڈ کے بعد 1930 کے ارد گرد ایف آر لیوس بھی معاشرتی ابتری کو ہی تہذیبی انتشار کا باعث خیال کرتا ہے اور اس تہذیبی انتشار کو اس کلچر کے پھیلتے ہوئے اثرات سے وابستہ کر کے دیکھتا ہے۔ فرینک فرٹ اسکول کے مفکرین مثلاً تھیوڈ وراڈورف، بین جمن، میکس ہورک ہاؤمر، لیوڈ وٹھال اور ہربرٹ مارکوزے کے نزدیک پاپولر کلچر تاریخ کی رفتار پر قدمیں ہے جسے اوپر سے عاید کیا گیا ہے اور جس کا انحصار سیاسی سودے بازی پر ہے۔ کلچر اور سولائزیشن روایت کے لیے یہ سماجی تنزل اور انحطاط کی علامت ہے۔ بعض تہذیبیاتی نقاد یہ خیال کرتے ہیں کہ اس کا رد کسی پستی (یعنی ادنیٰ طبقات کی کوکھ) سے ہوا ہے۔ نیز یہ ایک ایسی معنی پیدا کرنے والی مشین ہے جو مجہول موضوعات ظن کرتی ہے اور ان انفاذ کرتی ہے:

ان افکار و خیالات سے پاپولر کلچر کے ہمارے میں ایک ہی رائے قائم کی جاسکتی ہے کہ وہ اعلیٰ کلچر کی ضد ہے۔ جو سماج میں جذبات کو پروان چڑھاتا ہے۔ پاپولر کلچر کا تعلق چوں کہ عوام الناس کی اس کثرت سے ہے جو آزاد اور اپنی فکر آپ، جاہل اور بے پرواہ ہے، اس لیے اس کا کوٹا، حقیر، لوٹی اور پس ماندہ ہونا مقدر ہے۔ اعلیٰ کلچر سماج کے منتخب اور ذہین افراد کی تشکیل ہے۔ اس لیے وہ نفس اور پر تکلف ہوتا ہے۔ اس کے برعکس پاپولر کلچر دوسرے لوگوں

other people کا کلچر ہے جو اعلیٰ کلچر کو مسخ کرتا اور ہمیشہ زوال کی طرف مائل

رہتا ہے۔ پاپولر کلچر سیاسی، تعلیمی اور اخلاقی انتشار و اختلال کا ضامن ہے۔

حتیٰ کہ اکثر، رکن مفکرین بھی پاپولر راس کلچر، راس کلچر کو سیاسی پاور کی سلاش بتاتے ہیں، جو عوام کی توجہ کو اصل حقائق اور مسائل کی طرف سے ہٹاتا ہے، اس ضمن میں ایشیائی گمراہی (بنیادی طور پر مارکسی) کے خیالات بھی توجہ طلب ہیں۔ اس کے مطالعہ تہذیب کو اس کے اس معروف تصور کی روشنی میں دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے، جسے اس نے حاویت hegemony کا نام دیا ہے۔ گمراہی کے نزدیک کلچر نہ تو اقتصادی بنیادی ساخت کا ایک سادہ سا عکس ہے اور نہ اس کا کوئی صیغہ وجود ہے۔ بجائے اس کے بنیادی اور بالائی ساخت کا رشتہ یا ہی عمل و رد عمل سے عہارت ہے۔ اس طرح گمراہی عکسی کلچر reflected culture کے مجہول رول کو مسترد کرتا ہے۔

گمراہی کی حاویت کی تیسوری کی روشنی میں پاپولر کلچر کو ایک معاہدے کی تشکیل کا نام دیا جاتا ہے جو اتفاق رائے consensus، دفاع resistance اور انضمام incorporation کے عمل پر مشتمل ہے۔ اس تصور کے تحت طبقہ، صنف، جنس، نسل، جغرافیائی گروہ، علاقہ اور مذہب وغیرہ ساختوں کا بھی تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ اس معنی میں کلچر پاپولر کلچر مختلف ضدوں سے مرکب ہے۔ گمراہی کے نظریہ حاویت میں لفظوں کی ادائیگی میں مل، پر خاص بحث کی گئی ہے۔ یعنی اپنی مقصد براری کے لیے لفظ میں صوتی تاکید کو بدل کر ادا کرنا، جسے تہذیبی متون اور تہذیبی معمولات کو ایک خاص سیاست اور آئیڈیولوجی کے اطلاقی یا تحفظ کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ نوگمراہی یہ تسلیم نہیں کرتے کہ کلچر انڈسٹری زندگی نہیں کا وہ اندازہ نظر لوگوں کے ذہنوں میں بٹھاتی ہے، جیسے وہ چاہتی ہے۔ کلچر انڈسٹری، ان کے نزدیک، آئیڈیولوجی تشکیل کرنے والا بہت بڑا ذریعہ نہیں ہے، کیوں کہ لوگ اتنے سادہ لوح بھی نہیں ہیں کہ وہ جس چیز کا استعمال کر رہے ہیں اس کے بارے میں یہ واقفیت نہ رکھتے ہوں کہ انہیں الیم کی گول کا شکار بنایا جا رہا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کبھی کبھی صرف کی انفعالیست بھی واقع ہوتی ہے لوگ اتنے سیدھے نہیں ہیں لیکن کلچر انڈسٹری ان کے ساتھ کبھی کبھی ساز باز بھی کرتی ہے۔ نوگمراہی کہتے ہیں کہ مسئلے کو اپنے قابو میں رکھنے کے لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ پیداوار، تقسیم اور اشیاے صرف پر گہری نظر رکھی جائے، لوگ چاہے ان سے کلچر کی تشکیل کرتے ہوں یا نہ کرتے ہوں۔



مابعد جدیدیت: نوآبادیات و پس نوآبادیات (ایڈورڈ سعید، بھابھا اور گائتری)

کلچرل مطالعات کی ایک شق میں نوآبادیات کا مطالعہ بھی ہے۔ ایڈورڈ سعید نے 1978 میں Orientalism نام کی ایک کتاب لکھی تب سے اس طرح کے تجزیاتی مطالعے کا ایک نیا باب روشن ہوا۔ اس سے پہلے gramsci اور فوکو نے ان امور پر توجہ کی تھی۔ لیکن ایڈورڈ سعید نے گہرے تجزیے کے بعد کچھ نتائج اخذ کیے، جو بے حد دور رس ثابت ہوئے۔

سعید کے مطالعے کا مفزیہ ہے کہ حکمران قوتیں خصوصاً پیردنی اپنی رعایا کی خدمت کی آڑ میں اپنی طاقت کا فردغ چاہتی ہیں۔ چنانچہ جہاں جہاں بھی نوآبادیاتی سلسلے ہیں وہاں یہ صورت دیکھی جاسکتی ہے۔ مثلاً ایک مثال ہندوستان کی لی جاسکتی ہے، جہاں ایک عرصے تک انگریزوں کی حکومت رہی۔ دوران حکومت انگریزوں نے کتنے ہی لسانی اور علمی اور سماجی کام سرانجام دیے۔ مستشرق اب تک بڑی عزت سے ہمارے یہاں دیکھے جاتے رہے ہیں۔ جن کے مطالعات سے اب بھی ہم کسب فیض کرتے رہتے ہیں۔ لیکن اس تصویر کا دوسرا رخ یہ بھی ہے کہ علمی، ادبی، ثقافتی اور فنی ترقیوں کے پیچھے حکمران قوم کی اپنی فرض و غایت ہوتی ہے اور اپنی قوت کو مستحکم کرنے کے لیے وہ علمی میدان میں بھی ایسی ہی صورت پیدا کرتے ہیں، جو ان کی عسکرانی کو مزید استحکام بخشنے۔ لہذا انھوں نے اپنی قوت اور عسکرانی کی فرض سے ذہن و دماغ بھی جیتنا چاہتے ہیں اور یہ تبھی ممکن ہے کہ جب ترقی کے نام پر ذہنوں کو متاثر کیا جائے۔ محکوم قومیں لازماً یہ تصور کرتی رہی ہیں کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ ان کی ترقی کا سبب ہے اور جس سے دامن کشاں گزرنے میں ذہنی اور علمی پسماندگی کا ازالہ ممکن نہیں۔ چنانچہ نوآبادیات کے نظام میں علمی اور ثقافتی استحصال کا پہلو غفل ہوتا ہے۔ ایڈورڈ سعید اپنے نوآبادیاتی مطالعے کے سلسلے میں اس نتیجے پر پہنچا کہ:

"That, study, understanding, knowledge, evaluation,
masked as blandishment to rule."

معلوم ہوا کہ ایڈورڈ سعید کی نگاہ میں حکمرانوں کے ذریعہ مطالعہ، تفہیم، علم، تجزیہ سبھی ان کی حکمرانہ چالوں سے مطابقت رکھتی ہیں۔ ان کے چکنے چڑے طریق کار سب کے سب ان کی فتوحات کا حصہ ہیں۔ گویا Power سے نوا بادیاتی علوم کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ بظاہر یہ باتیں مبالغے پر مبنی معلوم ہوتی ہیں لیکن اگر گہرائی سے دیکھا جائے تو ایسے بیان میں صداقت کے پہلو ضرور ملیں گے۔ انگریزی حکومت کے خاتمے کو نصف صدی سے زیادہ کا عرصہ گزر گیا لیکن انگریزوں کی روش کے اثرات ضائع نہیں ہوئے بلکہ وہ جو بیج بوسے وہ آج تاور درخت کی صورت میں ہماری آنکھوں کے سامنے ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم اپنی ثقافت کے روشن پہلوؤں کو بھی بھول بیٹھے۔ مغرب کی چمک دمک نے انگریزی تعلیمات کے زیر اثر ہمارے اپنے علمی اثاثے کو حقیر بنا کر رکھ دیا ہے اور ہمارا اپنا رویہ اپنے ہی ورثے کے معاملے میں معاندانہ ہو گیا ہے۔ یوں بھی مغرب کے مقابلے میں غلامی کے باعث شرق ایک ذیلی تہذیب کی حیثیت رکھتا ہے، جس میں محاسن کم اور معائب زیادہ ہیں۔ لہذا ایڈورڈ سعید کا مطالعہ غلط نہیں ہے۔

یہاں اس بات کا احساس ہونا چاہیے کہ ایڈورڈ سعید مابعد ساختیات کے علمبرداروں کے سائے میں اپنے ذہن و دماغ کی آرائش کرتا رہا ہے۔ خصوصاً اس پرورید اور فو کو کے اثرات تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ اگر کہیں بھی سیکولر تنقید کی گفتگو ہوگی تو اس باب میں سعید کا نام ناگزیر ہوگا۔ اس نے شرق و مغرب کے ایسے مباحث سامنے لائے جن سے مغرب کی بالادستی اور تشدد کے کتنے ہی پہلو سامنے آتے ہیں۔ اس کا خیال درست ہے کہ یورپی اور امریکی فنکاروں کے مشرقی مطالعات دراصل شرق کے استحصال پر مبنی ہیں اور مغربی افکار و آرا ہی مشرقی فکر کو سمجھنے اور دیکھنے کی عقیبی زمین ہیں۔ یعنی سعید کے ذہن میں یہ بات بہت صاف ہے کہ کس طرح مغربی طاقتیں مشرقی قدروں کو کمتر باور کر کے اپنا احساس برتری قائم رکھنے کی کوشش میں مشغول نظر آتی ہیں۔ مغربیوں کے یہاں مشرقیوں کے لیے جو کچھ بھی ہے وہ اس خیال پر مبنی ہے کہ ہر حال میں شرق مغرب کے مقابلے میں ایک ایسی صورت ہے جسے ترقی پذیر ہونا باقی ہے اور یہ ترقی پذیر دراصل مغربی راستے ہی سے ممکن ہے۔ ذہن کی یہ بالادستی شرق کے مطالعات پر حدود قائم کر دیتی ہے اور نتیجے میں شرق کی ایک ایسی شکل ابھرتی ہے جو کسی حال

میں بھی مغرب کے سامنے کوئی چیلنج پیش نہیں کر سکتی۔

یہاں ٹھہر کر سعید کی زندگی کے بارے میں کچھ غور کر لینا چاہیے۔ اس کی پیدائش 1935 میں ہوئی۔ اس کے اسلاف فلسطینی تھے۔ اس کی تعلیم برطانوی اور امریکی مہادیاتی اسکولوں میں ہوئی۔ یہ اسکول قاہرہ میں تھے۔ پھر وہ یونائیٹڈ اسٹیٹ کی یونیورسٹیوں سے وابستہ ہو گیا۔ وہ برڈلیم میں پیدا ہوا تھا۔ ظاہر ہے برڈلیم فلسطین میں ہے اور فلسطین 1922 ہی سے برطانیہ کے تسلط میں رہا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد اقوام متحدہ نے 1947 میں فلسطین کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ کچھ علاقے عربوں کے رہے اور کچھ یہودیوں کے۔ برڈلیم برطانیہ کا مقبوضہ ہو گیا۔ فلسطین میں جنگ شروع ہو گئی اور سعید کو اپنے خاندان کے ساتھ قاہرہ جانا پڑا۔ یہ واقعہ 1947 میں ہوا۔ 1948 میں باضابطہ اسرائیلیوں کی ریاست قائم ہو گئی اور نتیجے میں عرب ممالک نے جنگ کا اعلان کر دیا۔ ہزاروں عربوں کو فلسطین سے فرار ہونا پڑا۔ مغرب میں اسرائیلیوں کے سلسلے میں خاصا جشن منایا گیا جب کہ فلسطینی اسے سانحہ عظیم سمجھنے پر مجبور تھے۔ خود سعید کا کہنا ہے کہ اسرائیل کے قیام سے فلسطین تباہ ہو گیا۔ یوں تو سعید کی تعلیم مغربی انداز سے ہوئی لیکن وہ ذہنی طور پر مشرق کی وکالت ہی کرتا رہا اور فلسطینیوں کے حقوق کا بہت بڑا حامی بن گیا۔ اس کی پہلی کتاب 1975 میں شائع ہوئی جس کا نام تھا Beginning Intention and Methods۔ اس کتاب پر فوکو اور ریا کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ اس میں اس نے Humanistic tradition کا مطالعہ کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس کے مطالعے میں Vico, Erich Au Erbach, Ernst Robert Curtius, Leospitzer اور دوسرے تھے۔ لیکن اس کی سب سے اہم کتاب شاید Orientalism ہی سمجھی جاتی ہے۔ اس کتاب میں ادب اور ثقافت دونوں ہی سے بحث کی گئی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ سعید نے اکاذیب مباحث کو ایک طرح سے سیاست میں مبدل کر دیا۔

مصطفیٰ پیامی اور اندر یوروپن نے The Edward Said Reader کا مقدمہ قلمبند کیا ہے۔ اس کے مشتملات سے اندازہ ہوتا ہے کہ ستمبر 1991 میں سعید نے لندن میں ایک کانفرنس منعقد کی تھی۔ یہ وہ موقع تھا جب ٹریڈ یونین کانفرنس میں فلسطینی مسائل اور خلیج کی جنگ کے امور پر بحثیں ہو رہی تھیں۔ لیکن ہوا کیا؟ متعلقہ کانفرنس سے سعید کو سخت مایوسی ہوئی کہ اس میں محض پرانی باتوں کو دہرایا گیا، انھیں نشانات پر مسائل سے بچا گیا جو ہمیشہ سے طے شدہ تھے لیکن اس

دوران سعید نے اپنی بیگم سے اپنے کراسٹول کی کیفیت دریافت کی، بیگم کا جواب تھا کہ وہ ہے تو ٹھیک لیکن ویسی پروڈاکٹس سے رجوع کرنا ضروری ہے۔ بیوی کی گفتگو میں قدرے ہچکچاہٹ تھی لیکن کانفرنس کے دوران ہی ڈاکٹر جیزی نے اسے بتایا کہ وہ لکوسٹوما کا مریض ہے۔ سعید کو اس مرض کی بولنا کی کاظم تھا۔ اسے احساس ہوا کہ وہ زیادہ دنوں تک نہیں جی سکے گا۔ لیکن اس کے یہاں خدمت کا ایک عزم راسخ تھا چنانچہ جن خطوط پر وہ فلسطینیوں کی حمایت میں تشدد طاعتوں سے برسر پیکار تھا، اس میں کوئی کمی نہیں آنے دی ہر چند کہ اسے "تشدد کا پروفیسر" اور "نیو یارک میں عرفات کا چیلر" کہا گیا۔ لیکن اس کے عزائم پست نہیں ہوئے۔ ہار ہا اس کی زندگی ختم کرنے کی دھمکی بھی دی گئی۔ لیکن وہ اپنے مشن میں لگا رہا۔ ستمبر 1994 میں سعید کو دہائٹ ہاؤس سے دعوت دی گئی کہ وہ ایک خاص معاہدے پر دستخط کرے۔ سعید کو احساس ہو کہ یہ معاہدہ فلسطینیوں کے حق میں نہیں ہے چنانچہ نہ صرف اس نے دستخط کرنے سے انکار کیا بلکہ 'یوم معاہدہ' کو فلسطینیوں کے لیے 'یوم ماتم' سے تعبیر کیا۔ یاد رہے کہ ایڈورڈ سعید نے جن دنوں اپنی گراں بہا، پراثر دلائل اور توجیہات سے پر کتاب (1978) Orientalism شائع کی اسی وقت مغرب آفاقی سچائی کی تلاش میں سرگرداں اسے کوئی ساختہ مفہوم دینے پر کمر بستہ تھا۔ سعید کی کلیدی کتاب متعلقہ دانشوروں کے لیے سخت ہیجان کا باعث ہوئی۔ سعید نے اپنی تحریر The Question of Palestine میں یہ صاف صاف لکھ دیا کہ اسرائیلی صیہونی اور امریکی یورپائی طاقتوں نے فلسطینیوں سے ان کا وطن چھین لیا ہے، انھیں جلا وطن کر دیا ہے اور انھیں dehumanize کرنے کی کوئی کسر باقی نہیں رکھی ہے۔

اس کتاب میں Joseph Conrad کے حوالے سے جوتھائی کا الیہ سامنے آتا ہے وہ سعید کا اپنا الیہ بھی ہے۔ عرب اسرائیلی جنگ نے فلسطینیوں کے مستقبل کے لیے کوئی امید افزا صورت برقرار نہیں رکھی تھی۔ صرف سات دن میں مصر، شام اور اردن کو اسرائیلیوں نے 1967 میں بری طرح شکست دی تھی اور مغربی بینک نیز غازہ کے گولان ہائٹ پر قبضہ کر لیا تھا۔ ساتھ ہی ساتھ سنائی بھی۔ ظاہر ہے یہ سارے واقعات وحشت ناک تھے۔ یہی وہ پس منظر ہے جس نے Orientalism میں سعید کی نظر پر سازی کی۔ اٹھارہویں صدی کے اطالوی ماہر لسانیات Vico کی تحریر اس پر خاصی اثر انداز ہوئی تھی۔ اس کی کتاب New Science نے یہ سبق دیا تھا۔

"Everywhere there is a remainder that scholars hide, overlook, or mistreat the gross physical evidences of human activity, including their own."

گویا یہاں ایڈورڈ سعید نے دانشوروں کو متنبہ کیا ہے کہ وہ اپنے فرائض کو فراموش کرتے ہیں اس لیے کہ وہ بربریت کے سلسلے میں یا تو چشم پوشی کرتے ہیں یا اسے نظر انداز کرتے ہیں یا اس کو کوئی لحاظ جہت دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی عموماً روش میں بھی اس کا یہ تہہ رسا منہ آتا رہتا ہے۔ کہہ جاسکتا ہے کہ New science کے اثرات ایڈورڈ سعید پر دیر پا رہے ہیں ان سے اس کے ذہن و دماغ کی تطہیر ہوئی۔ اس نے اپنی دوسری کتاب The Word, the Text and The Critic میں دانشوروں سے اوہل کی ہے کہ وہ اپنے Ghettoes سے نکلنے کی کوشش کریں، جس میں وہ بند ہیں The Question of Palestine میں اس نے اسرائیلیوں کے منہ لم کی توضیح کی ہے کہ کس طرح فلسطینی انھیں برداشت کرتے رہے ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ امریکی ناشروں نے اسے شائع کرنے میں تامل کیا اور اسے اشتعال انگیز سمجھتے رہے۔ Beacon Press اور Patheon نے اسے ناقابل اشاعت ٹھہرایا۔ حیرت کے ایک پبلشر نے عربی میں اسے چھاپنا چاہا لیکن یہ بھی شرط لگائی کہ اس میں جو شام اور سعودی عرب کی تنقید ہے کتاب سے نکال دی جائے۔ سعید نے صاف انکار کیا تب یہ کتاب اسرائیل میں ہی شائع ہوئی اور عربی میں چھپ نہ سکی پھر اس کے کئی ایڈیشن سامنے آتے رہے۔ اس کتاب میں اس امر کا ظہار کیا گیا ہے کہ صیہونیوں نے فلسطینیوں کے جائز مطالبات کو کبھی بھی تسلیم کرنے کی کوشش نہیں کی جب کہ فلسطینی اس کا احساس رکھتے ہیں کہ یہودی اسرائیل کے مطالبات کو سمجھتے ہیں۔ سعید نے دورِ یاسٹ پر مبنی ایک تجویز پیش کی تھی جسے PLO نے بھی ناپسند کیا لیکن یہ بھی سچ ہے کہ فلسطین کو آزاد کرنے کا ایک یہی قابل عمل حل تھا۔ 1979 میں سعید نے Covering Islam نام کی کتاب لکھنی شروع کی۔ ان دنوں امریکی میڈیا تجویز اسلام کی خبریں سن مانے طریقے پر تراش رہا تھا لیکن سعید کو کبھی یہ احساس نہ ہوا کہ اسلام جیسے مذہب سے امریکہ کو کسی قسم کا کوئی چیلنج ہے چنانچہ وہ میڈیا سے یہ توقع کرتا رہا کہ حقائق کو صحیح تناظر میں دیکھنے کی کوشش کرے اور اسے احساس ہونا چاہیے کہ مصدق کو اکھاڑ پھینکنے میں امریکہ کا ہی زبردست ہاتھ رہا ہے نیز Savak نے جس طرح ظلم و ستم ڈھائے ہیں اسے بھی نگاہ میں رکھے۔

اس طرح سعید نے فلسطینیوں کے مسائل کو نہ صرف سمجھنے کی کوشش کی بلکہ اس کے صحیح رخ کو

عوام اور دنیا کے سامنے رکھنے کی سعی مستحسن کی۔ 1986 میں سعید نے "After the Last Sky" شائع کی جس میں جلا وطنی کے تصور کو مرکزی حیثیت دے کر اس سے پیدا ہونے والی مشکلات اور المنائیوں کا اظہار کیا۔

یہ سارے تصورات بدیہی طور پر طاقتوں اور حکمرانوں کے رویے کی نہ صرف نشاندہی کرتے ہیں بلکہ اس کا بھی احساس دلاتے ہیں کہ کس طرح نوآبادیات کا نظام انسان کشی کی ایک سبیل کے طور پر سامنے آتا ہے، رعایا یا چاہے جتنی بھی آزاد سمجھی جائے نوآبادیات میں اسے ذاتی غدی کے ساتھ ساتھ اقتصادی اور اخلاقی پستیوں میں مبتلا ہونا ہی ہے۔

یہاں یہ بھی واضح کر دوں کہ Homi Bhabha اور Gayatri Spivak نے بھی سعید کی روش پر چلنے کی کوشش کی اور پس نوآبادیاتی مطالعے کا وہی رجحان دی میدان سامنے رکھا۔

یہاں ٹھہر کر یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ 1984 میں Sociology of Literature پر ایک کانفرنس منعقد ہوئی۔ جس میں سعید نے بھی شرکت کی تھی اور حیرت انگیز طور پر جو موضوع زیر بحث تھا وہ تھا "یورپ اور اس کے دوسرے" (Europe and its Others)۔ یہ ایک بین الاقوامی سمینار تھا اور اس میں پس نوآبادیات کے مسائل بھی زیر بحث آئے تھے۔ اس کانفرنس میں بھابھا اور گائتری بھی موجود تھیں چنانچہ نوآبادیات کی تعمیر کی یہ لوگ مثیلٹ سمجھے جاتے رہے تو یہ غلط نہیں ہے۔ بھابھا نے جو مقالہ پیش کیا وہ نفسیات سے لے کر رد تکلیف اور مابعد جدیدیت کی تعمیری پر محیط تھا۔ بھابھا نے سیاہ اور سفید کی بحث اٹھائی اور سیاہ پر سفید کی بالادستی کے سارے عناصر کو زیر بحث لایا گیا۔ جب کہ گائتری نے تائیشیت اور ثقافتی مطالعے کے ذریعہ مابعد جدید ساختیات، رد تکلیف، مارکسی نقطہ نظر اور نفسیاتی گرہ کشیوں پر کھل کر بحث کی۔ دوسرے شرکانے بھی بڑھ چڑھ کر سمینار میں حصہ لیا اور نوآبادیات اور پس نوآبادیات کے مسائل اور ان کے اثرات کی کھل کر نشاندہی کی تب سے آج تک یہ سلسلہ جاری ہے۔ اب اردو میں بھی اس جہت سے بحث ہونی شروع ہو گئی ہے۔

بھابھا کے سلسلے میں مزید یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس نے دریا کے رد تکلیف کے نظریے کو پٹاتے ہوئے عمیق صورت پیدا کی اور اس میں نوآبادیاتی متون کے تجزیے میں دور رس نتائج اخذ کیے اس کا ایک مشہور مضمون "The Commitment of Theory" 1989 میں شائع ہوا۔ اس میں Hybrid ثقافتی تشکیلات وضع کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور نئی تعمیری کی

عظمت کو نشان زد کیا گیا ہے۔

بھابھا ایک پارسی تھا۔ اس کی پیدائش ہندوستان ہی کے ممبئی شہر میں ہوئی تھی لیکن اعلیٰ تعلیم اس نے انگلینڈ میں حاصل کی تھی اور مغرب کی مختلف یونیورسٹیوں میں تعلیم و تعلم کے سلسلے سے وابستہ رہا۔ چونکہ اس کی پیدائش آزادی سے تین سال بعد ہوئی۔ اس لیے انگریزوں کی وراثت کا اسے قریبی علم حاصل تھا۔ اس سلسلے میں Norton کی انٹرویو میں ہے

"Although preoccupied with post colonialism, 'The Commitment to Theory', also addresses another field of critical debate. In its unabashed advocacy of post structuralist theory, Bhabha tacitly responds to many critics of the 1980s and 1990s. Their attacks came both from within the academy epitomized by STEVEN KNAPP and WALTER BENN MICHAELS'S 'Against Theory'... and from out side in claim that theory was too obscure, detracted from literature, and represented solipsistic academic pursuit, like PAUL DE MAN's, 'Resistance to Theory' (1982), which asserts theory's philosophical inevitability. 'The Commitment of Theory' offers a staunch defense, but unlike De Man, Bhabha argues for theory's political relevance."

یہاں اس نکتے کی وضاحت کی گئی ہے کہ دوسرے معاملات کے علاوہ بھابھا نے تھیوری کے سلسلے میں اس کی سیاسی معنویت کو بھی تسلیم کیا ہے۔ گویا بھابھا ایک طرف تو تھیوری کی سیاسی توجیہات کرتا ہے تو دوسری طرف اسے ادب سے علیحدہ نہیں کرتا۔ اس امر کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے کہ اس نے تھیوری کے مخالفین کو ذہن میں رکھا ہے اور ان کے نقطہ نظر کی نہ صرف نکتہ چینی کی ہے بلکہ انھیں رد کیا ہے۔ گویا بھابھا پس ساختیات تھیوری کا ایک بہت بڑا ستون بن کر ابھرتا ہے اور پس لو آدایاتی مسائل کی تفہیم میں اسے بڑی اہمیت دیتا ہے۔

گائٹری اسپادک بھی ہندوستانی ہی ہے۔ یہ کلکتہ میں پیدا ہوئی اور کلکتہ یونیورسٹی سے BA پاس کیا اس کے بعد وہ امریکہ چلی گئی اور Cornell یونیورسٹی سے انگریزی میں MA اور Ph.D کی۔ یہیں اس کی ملاقات Paul De Man سے ہوئی اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ گائٹری کی شخصیت کی تعمیر میں اس کا بڑا زیر دست رول ہے۔ بہر حال گائٹری چودھری

امریکہ کی مختلف یونیورسٹیوں میں پڑھاتی بھی رہی لیکن اس کی شہرت کا راز دریدہ کی کتاب *Of Grammatology* کے ترجمے میں مضمر ہے۔ اس طرح گویا فرانسیسی تھیوری کو امریکہ میں روشناس کرانے کا شرف بھی اسے حاصل ہے۔ اس کی تحریروں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس نے رد تکمیل سے خصوصی دلچسپی لی اور ادبی و سیاسی تشدد کے کلی مرحلے کو نشان زد کیا خصوصاً مرد و زن کے سلسلے میں اب تک کے جو روایتی تصورات تھے ان پر گہری ضرب لگائی۔ اتنا ہی نہیں عورتوں کے علاوہ مغرب نے جس طرح محکوم دنیا کے باشندوں کو استحصال کا شکار بنایا تھا اس کی موثر تصویر پیش کی۔ ویسے اس کا سب سے مشہور مقالہ "Can the Subaltern Speak" ہے۔ دراصل یہ ایک لکچر ہے جس کی دو مسلسل توسیع کرتی رہی اور یہی لکچر 1999 میں اضافے کے ساتھ *Critique of Post Colonial Reason* کے نام سے شائع ہوا۔ سوال یہاں یہ ہے کہ Subaltern سے Spivak کی مراد کیا ہے؟ Subaltern کا مفہوم یوں تو سطح ہے جو ہر حال میں معمولی ہوتی ہے لیکن Gramsci نے اس لفظ کو ان کسانوں اور مزدوروں کے لیے استعمال کیا ہے جن کی مخصوص درجہ بندی کی جاتی رہی ہے اور جن کا تعلق حکمران طبقے سے ہو ہی نہیں سکتا اسی لیے Gramsci سے Subaltern Class کہتا ہے اس نے اس کی ایک تعریف بھی وضع کی تھی جس کی رو سے مزدوروں اور کسانوں کے مختلف طبقے اور درجات اس وقت تک متحد نہیں ہو سکتے جب تک وہ ایک ریاست کی شکل میں مبدل نہ ہو جائیں۔ ظاہر ہے اس اصطلاح کا مفہوم اپنی اصلی حیثیت میں قائم نہ رہ کر کہ پس نوآبادیاتی مطالعے کے لیے اہم کام سرانجام دیتی رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گامہتری نے اپنے مضمون میں اسے عنوان بنا کر کچھ زیادہ ہی واضح کرنا چاہا جس کا سلسلہ از خود نوکو، دریدہ اور کارل مارکس سے جڑ جاتا ہے۔ گامہتری کا کہنا ہے کہ حکمرانوں کے مخصوص Project نے محکوم کے مسائل کو اور بھی پیچیدہ بنا دیا ہے۔

گامہتری کی نگاہ میں عورتوں کا استحصال نوآبادیاتی مرحلے میں کئی سطحوں پر ہو رہا ہے۔ کسی نوآبادیاتی مرحلے میں پیداوار کی حصے داری کے سلسلے میں Subaltern کی کوئی تاریخ نہیں ہے اس لیے انھیں کبھی کبھے کی اجازت ہی نہیں ملی چنانچہ خواتین کی حیثیت سایہ سے زیادہ کچھ اور نہیں رہی۔ یہ ایک تشدد کی صورت ہے اور تشدد میں ان کی خاموشی کا پہلو کتنا المیہ ہو سکتا ہے اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ مغرب کے دانشور ایسی صورت حال سے آگاہ نہ ہوں ایسا نہیں ہے۔ لیکن ان کی دانشوری اس صورت حال کو کسی طور پر بھی بدلنے کو راضی نہیں۔

میں نے پہلے ہی عرض کیا کہ پس نوآبادیاتی مطالعے اس امر پر دال ہیں کہ پیردنی حکومتیں نہ صرف یہ کہ دور حکمرانی میں ذہن و دماغ کو متاثر کرتی ہیں بلکہ حکمرانی کے خاتمے کے بعد بہت سارے ایسے دیرپا اثرات چھوڑ جاتی ہیں جن سے نکلنا مشکل ہوتا ہے پھر نسلی امتیازات کی جو لکیریں آج اتنی واضح نظر آتی ہیں اس کی بھی وجہ یہ ہے کہ ذہن و دماغ آج تک اس فرق کو مٹانے کے لیے تیار نہیں ہے کہ جو سفید ہیں وہ سیاہ کے مقابلے میں اہم تر ہیں۔ Other آج ایک Concept بن گیا ہے چاہے یہ تصور جتنا بھی گھناؤنا ہو۔

یہاں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ ہندوستان کے تناظر میں انگریزوں کی خدمات پر نگاہ ڈالی جائے تو بالائی سطح پر بھی کہا جائے گا کہ انگریزوں نے بہت سارے معاملات میں ہماری آنکھیں کھول دیں، نئے علوم کے دروازے داکھے، نئی زندگی کے اسباق سکھائے، نئے دلوں سے ہمکنار کیا۔ ممکن ہے یہ بات جزوی طور پر درست ہو لیکن کیا اس امر سے انکار کیا جاسکتا ہے کہ آزادی کے اتنے عرصے بعد ذہنی غلامی کا طوق ہم اپنی گردن سے نکال کر پھینک نہ سکے اور احساس کتری کا جوا نڈاز رہا وہ آج بھی اسی طرح قائم ہے بلکہ ایسے رجحانات کو تقویت مل رہی ہے۔

لیکن اب پس نوآبادیات کی پوری بحث مابعد جدیدیت کے حوالے سے ہی ممکن ہے۔ Ania Loomba نے اپنی کتاب Colonialism/ Post Colonialism کے صفحہ 246 میں لکھا ہے کہ Arif Dirlik نے نوآبادیات کو Postmodernism سے ہم رشتہ کیا ہے۔ نہ صرف یہ کہ مابعد جدیدیت کا تاریخ اور ثقافت کے نئے احساسات کے تحت جنم ہوا ہے بلکہ یہ تیسری دنیا کی ثقافتی صورت کی وجہ سے وجود پذیر ہوئی ہے۔ 'تین دنیا کی تیسری' (Three World Theory) ایک مابعد جدید نقطہ نظر رکھتی ہے اور یہ ریڈیکل مارکسزم سے نکل رہی ہے۔



(مابعد جدیدیت، مضمرات و امکانات: ادب اشرفی، سہ اشاعت سہ 2007، ناشر ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی)

نوٹاریت اور تہذیبی مادیت

تاریخیت و نوٹاریت کو مسئلہ بنانے سے قبل اس امر پر بھی غور کرنے کی ضرورت ہے کہ تاریخ اور تاریخ نگاری کے عمل کی نوعیت کیا ہے۔ یعنی تاریخ اپنی اصل میں کیا ہے؟ اس کے معادن حوال کیا ہیں؟ تاریخ کے متن کے ماخذ کے محل اور معنویت کی کسوٹی کیا ہے؟ ہم اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ نوٹاریت اور تہذیبی مادیت میں متون اور استحضار کے تعلق سے تاریخیات، انسانیات اور سلسلیات کی جڑیں بہت گہری ہیں۔ کسی نہ کسی سطح پر یہ سارے تصورات، مابعد جدیدیت اور پس ساختیات سے ایک رشتہ قائم کر لیتے ہیں۔ مثلاً مختلف مینڈ ہائے علوم و اطلاعات اور معیاری صدائیں جن کا شمار مسلمات میں کیا جاتا ہے، نوٹاریت ان پر سوالیہ نشان لگاتی ہے۔ شبہ سے گزارنے کے اس عمل کے پیچھے پس ساختیاتی فکر کا اثر صاف طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ حقیقت کی بنیادی مٹی ماہیت اور متون کی بین التوتنی ماہیت کو اسی اثر کے تحت زیر بحث لایا جاتا ہے۔ دریدہ اور فوکو کو بھی کسی علم اور کسی اطلاع کو نہ تو حقیقی کا درجہ دیتے ہیں اور نہ انہیں معصوم قرار دیتے ہیں۔ اینگر اسمتھ نے اپنی تصنیف Narrative Logic: A Senabtic of the Historians Language بابت 1983 میں تاریخ کو ایک ایسے انفرادی بیانات کا مجموعہ کہا ہے جن کی بنیاد پر متون تشکیل پاتے ہیں۔ ان میں بعض محض خیالی اور من گڑھت بھی ہوتے ہیں۔ چون کہ ان کا تعلق ماضی سے ہے اس لیے ماضی بحیثیت ایک زمانے کے ہمارے حواس کی گرفت سے باہر ہوتا ہے اسی لیے ان بیانات کے مجموعہ اور سج کا پتہ لگانا بھی بڑا مشکل کام ہے۔ بعض ماخذات کی تحقیق سے ہمیں ان کے محل اور ان کی حقیقت کا جو علم حاصل ہوتا ہے وہ بھی مکمل نہیں ہوتا۔ تاریخ بھی مجازی، تخیلی اور کہانی ہی کی طرح تخلیقی نوعیت رکھتی ہے اس لیے تاریخ کو واقعیت کی نمائندہ یا واقعہ طور پر تجربے اور مشاہدے پر مبنی سج کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ اینگر اسمتھ کہتا ہے کہ

”ہمارے لیے ماضی کے واقعات کا ماضی کے وہ بیان یا کہانیاں ہیں جن

میں تاریخ کو حیا یا گیا ہے۔“

ہیڈن وہائٹ بھی تاریخ کو ایک ملفوظی نثری ساخت کے ساتھ ساتھ تاریخ کے مواد کو بھی تختی بتاتا ہے۔

تاریخ داں تاریخی بیانیوں کی تشکیل میں معلوم حقائق کے ساتھ تختی کلیوں کے باہمی اشتراک کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ تاریخی حقائق کو ایک خاص متنائی ہوئی شکل دی جاتی ہے۔ گویا متن سے پرے کوئی تجربی تاریخ نام کی چیز نہیں ہے۔ جسے ہم تاریخ کہتے ہیں وہ فوق التاریخی ہی ہے۔ ہیڈن وہائٹ کے نزدیک تاریخ نگاری کے چار اجزائے ترکیبی ہیں:

(1) کروئیکل: کسی بھی تاریخی دور ایسے میں واقعات کی سلسلے وار ترتیب، وہ کہیں سے بھی شروع ہو سکتے ہیں اور کسی بھی موڑ پہ ان کا اختتام ہو سکتا ہے۔

(2) کہانی: کروئیکل کو ایک کہانی کے قلب میں ڈھالنے کا عمل، انسانی عمل ہے۔ یہ لحاظ رکھا جاتا ہے کہ تاریخ کے ضمن میں کس واقع کی اہمیت اور معنویت زیادہ ہے۔ تاریخ داں واقعات کو ان کی معنویت کے اعتبار سے ایک خاص ترتیب دیتا ہے۔ تاکہ ایک قرین شکل کہانی کا کردار ابھر کر سامنے آ سکے اور علت و معلول کی منطق سے بھی جو روگرداں نہ ہو۔

(3) پلاٹ کاری: کہانی کو ایک خاص قماش مہیا کرنے سے عبارت ہے جو سلسلے وار کہانی کو ایک معنی یاب بیانیے میں ڈھالنے کا فن ہے۔ کہانی کی ساخت ہی سے واقعات کی ایسے رطرہ یہ یا ضاحکہ: farcical جیسی کیفیت نمود پاتی ہے۔

(4) وضاحت: تاریخ داں میکائیک کے تحت مختلف واقعات کے مابین علت و معلوم کے رشتے کو ملحوظ رکھتے ہوئے کہانی کو ایک مکمل شکل عطا کرتا ہے۔ نامیاتی کے تحت جز اور کل کے رشتے کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ ہیئتی کے تحت واقعات کی یکنائی اور ان کے تنوع کی اہمیت ہے۔ سیاقیت کے تحت واقعات کے پس منظر کو مرکز نظر رکھا جاتا ہے۔ اس طرح تاریخی دور اور اس عہد کی تحریکات کے سیاق ہی میں واقعات یا واقعے کے رونما ہونے کے اسباب مہیا ہوتے ہیں۔ تاریخ داں جن کی تفصیل کے ساتھ توضیح کرتا ہے۔

(5) آئیڈیولوجی: تاریخ داں کا اپنا ایک انداز نظر ہوتا ہے جو واقعات کی ترتیب اور ان کے اسباب کی توضیح کے بین السطور میں مخفی ہوتا ہے۔ کبھی یہ بہت واضح ہوتا ہے اور کبھی بے حد

خاموشی کے ساتھ سرایت پذیر۔ کوئی تاریخ ایسی نہیں ہے جو آئیڈیولوجی سے عاری ہو۔
 دہائے یہ بھی کہتا ہے کہ واقعات خود کو نمایاں نہیں کرتے تاریخ داں انہیں ظاہر کرتا ہے۔
 وہ انہیں ظاہر کرنے کے لیے بیانیہ کے طریقہ عمل کو بروئے کار لاتا ہے۔ زبان ہی وہ خاص ذریعہ
 ہے جس کے توسط سے وہ واقعے کو بیاہے میں تبدیل کر سکتا ہے۔ بیانیہ نگار کی طرح تاریخ نگار
 بھی استعارے کے بالواسطہ فن کو ارادی یا غیر ارادی طور پر کام میں لاتا ہے۔

استعارہ چوں کہ نقلیاتی زبان کا سب سے موثر ترین وسیلہ ہے۔ اس لیے اس کے استعمال میں
 حقیقت کے متبادلات کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ وہ ایک موجود دنیا کے علاوہ دوسری دنیاؤں سے بھی
 ہمیں دوچار کراتا ہے۔ رچرڈ روڈری کے نزدیک وہ حقیقت یا صداقت جو تاریخ کی تاریخ واریت ہمیں
 دکھاتی ہے۔ ضروری نہیں کہ واقعی حقیقت یا صداقت ہو۔ ہمارے پاس زبان کے علاوہ کوئی دوسرا
 ذریعہ نہیں ہے جو ہمیں حقیقت کا علم مہیا کر سکے، لیکن روڈری مجازی کردار کے باعث زبان کو شفاف
 وسیلہ قرار نہیں دیتا۔ وہ زبان کو ایک ایسا آلہ کار قرار دیتا ہے جس کے توسط سے ہم وہ حاصل کر لیتے
 ہیں جو حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ گویا زبان سے اظہار ہی نہیں اخلا اور گریز کا بھی کام لیا جاتا ہے۔

تاریخیت

تاریخی طریق رسائی ادبی متون کی تنقید و تفہیم کے ضمن میں ماورائی یا خود کار جمالیاتی قدر کے
 دعوے کو بنیاد بنانے سے گریز کرتا ہے۔ اس کا بنیادی مصدر ادب و تاریخ و تاریخ کا رشتہ ہے کہ تاریخ
 ایک زبردست قوت ہے جو دیگر انسانی مینوں اور شعبوں کے علاوہ انسانی فہم اور جذبوں کی نئی تشکیل
 کرتی اور اس حوالے سے ادب و فن نیز نظامِ لسان کو نئی حرکت سے آشنا کرتی ہے۔ تاریخیت ہمیشہ
 استنادیت کے معرکہ کو جس جس کرتی ہے اور متون کی نئی تفکیمات کے جواز بھی فراہم کرتی ہے۔

تاریخ کی تشکیل میں اقتصادی، سیاسی اور تہذیبی قوتوں کے علاوہ عصری تصورات کی بھی
 بڑی اہمیت ہوتی ہے اور خود تاریخ ان تصورات کی تشکیل میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ عصری
 تصورات، قرائن یا مفاہیم اور رویے راست یا نامست، کبھی محسوس اور کبھی نامحسوس طور پر ادبی
 دانش پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ تاریخی نقادان کے حوالے سے ادب کے ماضی اور اس سے
 وابستہ روایات کی چھان بین کرتا ہے۔ اسی طرح تاریخ کے اس دوراے میں سیاسی و اقتصادی،
 تہذیبی، اور مذہبی قوتوں اور ان کے جبر کی نوعیت کیا تھی؟ ان تمام عوامل نے مل کر کس نظامِ اخلاق

و اقدار کی تشکیل کی ہے؟ جیسے سوالات کو مرکزی اہمیت دیجیاتی ہے۔ مارکس کی رو سے تاریخ، مسلسل جدلیت سے عبارت ہے۔ جو خود ایک جبر، ایک حرکت ہے۔ تغیر جس کی فطرت ہے۔ مارکس نقاد کے نزدیک ادب و فن بھی تاریخ کے تحت ایک مسلسل تغیر پذیر حقیقت ہے۔ ادب میں تاریخی مطالعے کے معنی ادبی قدر شناسی کے عمل میں تاریخی طریق رسائی پر ترجیح کے ہیں۔ اسے عین شقوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

(1) روایتی تاریخی طریق رسائی: Traditional historical approach

(2) مارکسی تاریخی طریق رسائی: Marxist historical approach

(3) نیا تاریخی طریق رسائی: New historical approach

مارکس سے قبل جن لوگوں کی ترجیح تاریخ اساس مطالعے پر تھی ان میں یا تو فلسفی نقاد تھے یا وہ لوگ تھے جن کی جڑیں ادبیات میں گہری تھیں۔ فلسفی نقادوں کی مساعی تاریخیات اور ادب کے باہمی رشتے کو مطالعہ ادب کا ایک باقاعدہ موضوع بنانے پر مبنی ہیں۔ ان نقادوں نے تجزیاتی طریق کار کی بنیادیں بھی مستحکم کیں اور ادب کی قائم ماندات حیثیت پر بھی کاری ضرب لگائی۔ ان کا خیال تھا کہ ادب کا سیاسی ان تہذیبی اور سماجی رشتوں سے مرکب ہے، جن کا مرکز و محور تاریخ ہوتی ہے۔ نسل اور خاندان کے تصورات بھی اس میں شامل کریں تو اس کا سلسلہ نفسیات سے ہوتا ہوا تاریخی نفسیات تک پہنچ جاتا ہے۔

اطالوی فلسفی وکو (1688-1744) ہی وہ پہلا فلسفی نقاد ہے جس نے 1725 میں ادب و تاریخ کے باہمی گہرے رشتے کا دعویٰ تاریخی سائیکل کے نظریے کے نام سے پیش کیا۔ اس نے تاریخی تہذیبی کو ایک دائرے میں حرکت کرنے والے نامختم سلسلہ عمل سے تعبیر کرتے ہوئے برہریت، ہیروئیت اور معنویت کے دور کی باری باری سے باز گردی کی دلیل پیش کی ہے۔ ہر دور تاریخ یا ایک ایسا موڑ ہے جہاں سیاسی، تہذیبی اور لسانی صورتیں بہ یک وقت کئی قسم کی تہذیبوں سے دوچار ہوتی ہیں۔ ہر مرحلے کے آخر میں جب شکست و ریخت کا عمل مکمل ہو جاتا ہے تب پھر ایک نئی گردش یا سائیکل کی انتشار کی کوکھ سے وقوع پذیر ہوتی ہے۔

مارکس نے بھی تاریخی گردش کا تصور پیش کیا ہے، مگر وہ پوری انسانیت کی تاریخ کے معروضی مطالعے اور تجزیے کے بعد اسے ایک سائنسی دعویٰ کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ وکو کے انتشار کی کوکھ سے پیدا ہو جانے والی نئی گردش یا نئے سلسلہ عمل کا تصور مارکس سے وقوع یا قبل proclarmistic

مانا جائے گا۔ مارکس کے یہاں منہی اور مثبت یا دھوئی اور دھوئی اور پھر ضدوں کے مرکب سے ایک نئے دھوئی یا مثبت صورت کے واقع ہونے کے ایک مسلسل جدلیت کے عمل کا تصور پنہاں ہے جو نزکت، تغیر اور ارتقا کی دلیل ہے۔ دکنے دھوئی ضرور پیش کیا ہے اور اس میں تاریخی ارتقاء اور ایک قانون کے تحت سماجی ارتقا کا تصور بھی پوشیدہ ہے۔ مگر وہ مارکس کی وسیع تر استدلالی بصیرت سے بعید ہے۔

سوروکن پترم اور ٹوانن پی کی سماجی اور تاریخی فکر دکنے کے نظریے ہی سے اپنی توسیع کرتی ہے۔ دکنے کا خیال ہے کہ

”شعری کی زبان، ہیردی مہد میں استعاراتی ہوتی اور احساسی سطح پر بے حد فروغ پاتی ہے۔ ہومر کے زمانے میں اس میں کی معراج ہیں مگر دکنے کے نزدیک یہ زمانے کسی ایک فرد کا تخلیق کرشمہ نہ ہو کر صدیوں کی اجتماعی کوششوں کا نتیجہ ہیں۔“

دکنے عقلیت کو نثر سے جوڑتا ہے کہ جیسے عقلیت کا دور شروع ہوتا ہے نثر وجود میں آجاتی ہے۔ جن سماجوں یا تہذیبی گروں میں نثری اصناف کے آغاز و ارتقا کی تاریخ جتنی قدیم ہے۔ اسی قدیم وہاں کے ادب میں تاریخ اور تہذیب کی نمائندگی کا سراغ ملتا ہے۔ دکنے کے علاوہ ہرڈر اور ٹین نے ادب میں تاریخی مطالعے کو ایک تحریک میں بدل دیا۔

ادبی مورخ یا تاریخی نقاد ادبی تاریخ اور اس کی روایات کی تشکیل کی روشنی میں اپنے تجزیوں کو مرکب کرتا ہے یا عہد بہ عہد سماجی، سیاسی اور تہذیبی محرکات و عوامل پر اپنی ترجیح کی بنیاد رکھ کر ادب و فن کی سمت و رفتار کا تعین کرتا ہے۔ ایک سطح پر بعض نقادوں کے نزدیک، ادب زمان و مکان سے دوران قدروں کی امانت ہے جو عرف عام میں دائمی اور آفاقی کہلاتی ہیں۔ جہاں میں تاریخ زمانے کے تصور کے لحاظ سے مسلسل قدامت کا درجہ اختیار کرتی جاتی ہے اور ہم مختلف پیمانوں سے اس کی قدامت کا تعین کرتے رہتے ہیں وہاں ادب ہمیشہ اور ہر دور میں اپنی قدامت اور ماضیت کے باوجود اپنی اخلاقی اور جمالیاتی معنویت کے احساس کو تازہ دم رکھتا ہے۔ تاہم حقیقت کی یہ ایک سطح ہے دوسری سطح پر وہی ادب جو ہر دور میں اپنی حرکت سے سرشار رکھتا ہے اور ہم اس کی معاملات میں زمانے کی تجدید کا وظیفہ بھول جاتے ہیں اپنے عصر کا بھی اہم ترین حوالہ ہوتا ہے۔ اس طرح قدروں کے تعلق سے دائمیت کا تصور اضافیت میں بدل جاتا ہے۔ ایسا نہیں ہوتا کہ جو آج با معنی ہے وہ کل بھی اتنا ہی با معنی تھا بلکہ تاریخ کے سفر کے ساتھ ساتھ تنقیدی فہم جس قدر حساس، معلوم اور وسیع سے وسیع تر ہوتی جا رہی ہے نیز تاثرات کی

نوعیت بدلتی جا رہی ہے۔ اسی قدر ہم پہلے کی بہ نسبت بہتر سے بہتر طور پر ادبی شہ پاروں کو بحال کرتے جا رہے ہیں۔ کل کی کوتاہ قدی، آج بلند قافی میں بدل گئی ہے۔ ملن، دانے یا غالب کل اسنے ہامعنی نہ تھے اور نہ اتنی توانگری کے ساتھ کبھی ہماری فہم کا حصہ بنے تھے، جتنے آج ہیں۔

زمانے کے فرق کے ساتھ ادبی بصیرتوں میں کس کس نوع کی تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں؟ اور کب عہد کا ادبی محاورہ دوسرے عہد سے کیوں کر میل نہیں کھاتا؟ وہ کون سے اجزا ہیں جو ایک عہد کے فن پارے کو دوسرے عہد میں اجنبی یا زیادہ ہامعنی بنادیتے ہیں۔ تاریخی قوتوں کا عمل اگر فیصلہ کن اور ثابت ہے تو ایک ہی عہد کے یکساں تاریخی سیاق میں ادبی یا تخلیقی تجربے کی نوعیت بھی یکساں کیوں نہیں ہوتی۔ ہم یہ فرض کرتے ہیں کہ تاریخی نقاد، تقابلی مطالعے کے ذریعے ان سوالات کے جواب مہیا کرتا ہے یا اسے مہیا کرنے چاہئیں۔

تاریخی نقاد یہ بھی دیکھتا ہے کہ انفرادی اور اجتماعی سطح پر عہد بہ عہد تصورات، مفاہم اور مذاق کی نوعیت کیا تھی؟ نیست ولسان، اصناف اور اسالیب، نیز قوسیات: archetypes اور مشعرات: allusions کے نظام میں جو بدلی ہوئی صورت ہے اس کے تاریخی یا غیر تاریخی محرکات کیا ہیں؟ تاریخی علیست و فضیلت کے ساتھ ساتھ ادبی تاریخ اور روایت و شعری لسانیات کے عمل اور محسوس و کم محسوس جمالیاتی تبدیلیوں کے علم کے بغیر محولہ بالا سوالات کے حل تقریباً ناممکن ہیں۔

ہر عہد کا نظام اقدار، ذوق اور جمالیاتی مقضیات بھی مختلف ہوتے ہیں۔ ایک سطح پر ایک ایسی معروضیت پیدا کرنا ضروری ہے کہ اپنے عہد سے پرے ہو کر بھی حقائق کا تجربہ کیا جاسکے۔ عہد الزبیتہ اور وکنورین عہد کی اخلاقیات، جاگیر دارانہ نظام اور سرمایہ دارانہ نظام میں انسانی کردار و اعمال نیز ردائے عمل میں نمایاں تضاد ہے۔ تضاد کی یہ صورت ادب و شعر میں بھی موجود ہے اور یہی وہ صورت ہے جو عہد حالی اور عہد جدید کے اسالیب شعریازمدگی کی فہم میں افتراق کا باعث قرار دی جاسکتی ہے۔

تاریخ چوں کہ مسلسل حرکت ہے، اس لیے دور بہ دور قدر شناسی کے پیمانوں میں بھی کبھی یکساں ردی نہیں پائی جاتی۔ تاریخی نقاد کی ترجیح دائمی قدروں کے تصور کے برخلاف اضافیت پر ہوتی ہے کہ ایک عہد کے جمالیاتی و تنقیدی معائز کو کسی دوسرے عہد کے ادب پر منطبق نہیں کیا جاسکتا۔ یہ نظریہ بالخصوص قدروں کے اضافی تصور کی روشنی میں رد تکلیل deconstruction کے طریق فہم میں بھی مضمحل ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تاریخی فہم، تنقید کا ایک موثر ذریعہ

ہے۔ تاریخ کو مجموعی انسانی حافظہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ جب بھی ادبی زبان اس ماحول کو براہِ تکلف کرتی ہے، اشیاء و ادراکات کی نئی صورتیں متشکل ہونے لگتی ہیں۔ تاہم کوئی بھی تاریخی ماحول ادب کے برجستہ مطالعے کی ضرورت پورا نہیں کر سکتا۔ تاریخی ماحول، ادبی معنی، اور قدر کے نئے کوئی قلعے بنانا نہ سہیا کرنے سے قاصر ہے۔ اس سے تنقید کے انتہائی حساس عملِ تنقید کی توقع بھی نہیں کی جاسکتی، کیوں کہ اس قسم کی تنقید اکثر کم علم اور کم صلاحیت والے نقادوں کے ہاتھوں میں تشوہ کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ ان کے یہاں تاریخ علم بنتا ہے نہ فلسفہ اور نہ تجربہ، نتیجتاً ان کی تنقید یا تو محض نفسِ موضوع کی غیر دلچسپ اور غیر تکنیکی ہاذا فریبی کی سطح تک آکر رک جاتی ہے یا جس تاریخ کا علم فراہم کرتی ہے وہ نقل و نقل کردہ غیر مستند، غیر حقیقی اور جذباتی تاریخی کتابوں سے ماخوذ ہوتا ہے۔

ادبی نقادوں سے قبل ہرمنیوٹکس hermeneutics نے تاریخ کے عنصر کو اپنی مہمات میں برقرار رکھا تھا مگر اس قسم کے مطالعے کا موضوع دینیاتی ادب تھا اور موضوع کا تقدس بہت سی ذہنی آزادیوں اور معروضی اور قدرے خود کار تجزیے کی راہ میں مانع آتا ہے۔ ادبی نقادوں میں ڈاکٹر جانسن (1709-1784) نئی وہ پہلا شخص ہے جس نے ادب اور تاریخ کے فعال کردار کی اہمیت اور معنویت کی طرف متوجہ کیا تھا، اس کا خیال ہے کہ شاعری کو اس کی جائے وقوع سے وابستہ کر کے دیکھنا چاہئے۔ وہ اقدار و تصورات جن کی نشوونما تاریخ کے ایک خاص عہد سے وابستہ ہوتی ہے، تخلیقِ شعر میں بھی ایک اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ تصور کہ قدر شناسی کے اصول نہ تو قطعی ہوتے ہیں اور نہ ان کا اطلاق بہ یک وقت مختلف ادوار پر کیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر جانسن کے اس خیال پر مبنی ہے کہ اچھے اور برے ادب کو جانچنے کے وہ اصول جو ایک دور کے ادب کے لیے مناسب تھے ضروری نہیں کہ وہی اصول کسی دوسرے دور کے حق میں بھی اسی قدر مناسب ہوں۔ ڈاکٹر جانسن کی ایک روایت کا سلسلہ جدید ادوار میں ایف او میتھیسن اور ایل سی فائنس تک پہنچتا ہے۔ جنھوں نے فن اور سماجی قوتوں کے باہمی رشتے کو تو بنیاد بنایا مگر کسی طے شدہ آئیڈیولوجی کو ترجیح نہیں دی۔

دراصل آئیڈیولوجی کا تصور ہی مارکس کی دین ہے۔ مارکس نے تاریخ کو محض ایک روایتی علم و فلسفے کے طور پر قبول نہیں کیا تھا بلکہ اس نے فلسفے سے اس کی خالص اور رسمی تجربیت کو منہا کر کے سائنسی فلسفے میں اور تاریخ کو تاریخی مادیات historical materialism میں بدل دیا، جو مسلسل تغیر پذیر اور رو بہ ارتقا ہے۔ مارکس نقاد ادب کو طبقاتی کشمکش کا مظہر اور اس کا ایک آلہ قرار دیتا ہے، جو اس کے ترقی کے مقصد کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتا ہے۔ مارکس نظریہ

تاریخ میں طبقاتی کشمکش یا سماجی تاریخی عوامل کی حیثیت بنیادی ہے اور ادب پوری صداقت کے ساتھ ان عوامل اور اس کشمکش کی بطور حقیقت نمائندگی کرتا ہے۔ حقیقت reality بہ الفاظ مارکس فی نفسہ تغیر آشنا اور حرکت پذیر ہوتی ہے۔

دکو سے ہرڈ اور مارکس تک تصور تاریخ میں تدریجی ارتقا کا تصور بھی نہیں ہے، جس کا رخ ایک بہتر بشری سماج کی طرف ہے۔ انیسویں صدی کے آخری دہوں میں تاریخی تنقید نے ایک باضابطہ واضح شکل اختیار کر لی تھی۔ بالخصوص معقولیت اور معرفیت پر غیر معمولی اصرار کی وجہ سے عمل تنقید نے سائنسی تجزیے کی سطح پالی تھی۔ انیسویں صدی کی ربع آخر میں تقریباً تمام علوم کی درجہ بندی کی جارہی تھی۔ اسی دور ایسے میں تنقید کی جمالیات بھی علم کے مختلف گروں سے متاثر ہوئی اور اس نے اپنے طریق عمل میں سائنس کی ترجیحات کو بالخصوص حوالے کا موضوع بنایا۔

نوٹاریت

نوٹاریت قرأت کا ایک خاص طریقہ ہے۔ جس کا اصرار متن کے نہایت غائر مطالعے پر ہے۔ نوٹاریت یہ بتاتی ہے کہ کسی بھی فن پارے کو کس طرح پڑھنا چاہیے اور دیگر متون جیسے اقتصادیات، طبی، دستاویزات اور قانونی کتابچوں وغیرہ کے علاوہ مثنی سیاقات کی روشنی میں اس کی تفہیم کیسے کی جاسکتی ہے۔

اس کی سب سے پہلی مثال اسٹیفن گرین بلاٹ نے قائم کی تھی۔ اس نے اپنی معروف تصنیف Self Fashioning: from More to Renaissance shakespeare میں اس طریق فکر کو جو کچھ کہ فن سے دستیاب ہے اسے از سر نو ترتیب دینے کا نام دیا ہے۔ اس طرح ماضی کی ایک نئی شکل وجود میں آتی ہے۔ لوئی مونٹروس کے مطابق نوٹاریت کا سرور کار تاریخی کے متون اور تاریخ کے حقیقت سے ہے، گرین بلاٹ ہی نے 1988 میں نوٹاریت کی اصطلاح بھی وضع کی اور اس بات پر بھی زور دیا کہ نوٹاریت ادبی تنقید کی تصویر یا ادبی تنقید کا کوئی اصول یا نظریہ نہیں ہے بجائے اس کے محض ایک متنی عمل یا متنی سرگرمی ہے۔ یہ طریقہ کسی بھی ایک عہد کے ادبی اور غیر ادبی متون کو پہلو پہ پہلو قرأت پر اپنی اساس رکھتا ہے۔ بلاٹ کے خیال کے مطابق مٹا، صنف اور تاریخی صورت حال کی حیثیت سماجی اور آئیڈیولوجیکل ہے جو کسی بھی قرأت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ متون کی قرأت بھی نوٹاریت کا مسئلہ ہے

نہ کہ ان کا فنی مل، کیوں کہ سارے متون محض متون ہوتے ہیں ان کی کوئی فنی تخصیص نہیں ہوتی۔
گرین بلاٹ نے اسے تہذیبی شعریات کا نام دیا ہے۔ ایک لحاظ سے مئی ریکارڈز پر نوتاریتھوں
کا اصرار رد تکمیل کے اثر ہی کا نتیجہ ہے۔ نوتاریتھ داں، دریدا کے اس تصور کو تسلیم کرتے ہیں کہ
فن ہی سب کچھ ہے، فن کے باہر کچھ نہیں ہے، ہمیں ماضی کے بارے میں جو بھی مواد دستیاب
ہوتا ہے وہ مٹی شکل ہی میں ہوتا ہے گویا فن ہی ماضی سے رشتہ قائم کرنے والا ایک ذریعہ ہے۔

گرین بلاٹ سے تقریباً دس برس پہلے ہے ڈبلیو لیور کی تصنیف The Tragedy of
State: A Study of Jacobean Drama 1971 میں نوتاریتھ میلان کے نقوش
بہت واضح ہیں۔ لیور نے جیکوہین تھیٹر کے تعلق سے ان بہت سے تنقیدی اور تاریخی محاکموں پر
مخت گرفت کی ہے جن کی تجویزاتی اساس روایتی مانوس خاکے پر قائم تھی۔ لیور نے اس عہد کے
سیاسی واقعات کو اس جہت تبادل سے گزارنے سب سے اہم اور حادی عوامل کے طور پر اخذ
کیا تھا۔ آٹھویں دہے میں Representations نام کے جرنل نے نوتاریتھ تنقید اور نوتاریتھ فہم
کی ترویج و اشاعت میں غیر معمولی کردار انجام دیا۔

رومانیت کو جن نوتاریتھ نقادوں نے اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے ان میں میرلن بلر،
سرجوری لیونس، جیروم مک گن، اور ڈیوڈ سمپسن ہیں جنہوں نے رومانی خود استحضاری کو ایک
جانیاتی مادہ اہمیت، انا یعنی ترفع یا شعری خود کاری کے طور پر اخذ کیا ہے۔ جب کہ جونا تھن گولڈ
برگ، اسٹیلین گرین بلاٹ اور لوئی مونٹروس جیسے نقاد، نشاۃ الثانیہ کے مطالعات میں نوآبادیت
اور theatricality کو سیاسی تصورات کے طور پر اخذ کرتے ہیں۔

نوتاریتھ بالعموم ایک ہی دور سے متعلق ادبی اور غیر ادبی متون کے ہم وقتی مطالعے پر
اصرار کرتی ہے اور یہ بھی بتاتی ہے کہ کسی فن پارے کی قرأت اور اس کی تفہیم میں دوسرے متون
کے سیاقات کی کیا اہمیت ہے۔ لوئی مونٹروس نے نوتاریتھ کی تعریف کے ذیل میں لکھا ہے کہ:
"نوتاریتھ متن کی تاریخی historicity اور حیثیت کی تاریخ پر مرکوز ہوتی ہے۔"

اس معنی میں فن کی جزیں کسی واضح اور ٹھوس صورت حال اور طاقت power کے رشتوں
میں جمی ہوتی ہیں۔ ادبی پیش منظر foregrounding اور تاریخی پس منظر historical
background کے بجائے نوتاریتھ ادبی اور غیر ادبی متون کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھتی ہے۔
کیوں کہ وہ ادبی اور غیر ادبی فن کے درمیان کوئی خط امتیاز نہیں سمجھتی۔ لوئی مونٹروس ہر دو کو برابر کا

درجہ دیتے ہوئے یہ بھی کہتا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کے سامنے سوال بھی رکھتے ہیں اور ایک دوسرے کی آگہی میں اضافہ بھی کرتے ہیں۔ تاریخ کی حیثیت اور فنون کی تاریخییت میں ایک مشترک اور باہمی ترغیب کی صورت بھی ہوتی ہے۔ بقول اسٹیفن گرین بلاٹ نو تاریخییت ہماری قرأت کو ماضی کے تمام قتی آثار کی طرف پر جوش طریقے سے مائل کرتی ہے۔ ان قتی آثار میں ادبی متون کے علاوہ وہ دیگر تمام غیر ادبی متون بھی شامل ہیں جن کا تعلق مختلف علوم و انکار نیز شعبہ ہائے حیات سے ہے۔ نو تاریخ دانوں نے اس قسم کی ادبی قرأت کو دستاویزاتی سلسلہ archival continuum میں واقع ہونے کا نام دیا ہے۔

روایتی تاریخییت پسند ادبی فن اور تاریخی پس منظر کے مابین ایک درجہ وار علیحدگی قائم کر دیتے ہیں اور جن کے لیے ادبی متون کی حیثیت مرکزی ہوتی ہے۔ نو تاریخییت نے ادبی و غیر ادبی متون کا نام دے کر دونوں کو برابر کی اہمیت تفویض کی اور ایک کو دوسرے پر فوقیت دینے کو مطالعے کی برعکسگی سے تعبیر کیا۔ نو تاریخییت کے نزدیک تاریخ جیسی کہ مختلف ماخذات اور دستاویزات میں محفوظ طور پر قلم بند ہے خود ایک فن ہے، جو درجے میں ادبی فن سے کسی طور پر کٹاوا یا کم تر نہیں ہے۔ جس طرح ان تاریخی واقعات و سانحات کا ورود دوبارہ ممکن نہیں ہے (کم از کم جوں کا توں) جو ماضی کے کسی خاص دور ایسے میں رونما ہوئے تھے، اسی طرح کسی ادیب کے فن میں ہم کار خیالات، محرکات یا اس نغمے مقاصد کی بھی دوبارہ بازیافتہ ممکن نہیں ہے اور نہ ہی ان کی از سر نو تشکیل کی جاسکتی ہے۔ جو فن کہ ہم تک پہنچتا ہے حقیقی زندہ فرد کی جگہ لے لیتا ہے یعنی محض فن ہی وہ ذریعہ ہوتا ہے جس سے ہماری معاملات قائم ہوتی ہے۔ ہمارے سامنے ماضی نہیں ہوتا ماضی کی صرف محتویائی ہوئی textualised صورت ہوتی ہے۔ تمام واقعات پہلے ہی تجزیوں سے گزر چکے ہوتے ہیں اور ایک ایسے ریکارڈ کی شکل میں محفوظ ہو جاتے ہیں جو ان واقعات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ گویا ماضی کے لفظ کی حیثیت ماضی کی دنیا کے قائم مقام یا متبادل کی ہو جاتی ہے۔ چوں کہ ماضی کے رجحانات اور واقعات اب محض تحریر کی شکل میں اپنا وجود رکھتے ہیں اس لیے ان کے گہرے اور بغور مطالعے کی ضرورت ہوتی ہے جب کہ گہرا اور بغور مطالعہ صرف ادبی متون تک ہی محدود تھا۔

متن اور سیاق کے مابین جو فرق ہے اسے محو کرتے ہوئے نو تاریخییت کے علم برداروں کا خیال ہے کہ سماجی سیاق اپنے آپ میں بیانیہ ساختیں ہیں، جو ماضی اور حال کے تعلقات کے ایک جدیاتی رشتے پر مشتمل ہیں نیز جو طاقت کے رشتوں کے ذریعہ وجود میں آتی ہیں۔ جسے

پس منظر کہا جاتا ہے۔ ایسا کوئی پس منظر ہوتا ہے نہ کوئی قطعی اور خود کار ادبی متن ہے۔ ادبی اور تہذیبی قدر میں ہمیشہ ایک مسابقت اور تشکیل نو کی صورت برقرار رہتی ہے۔

گرین بلاٹ نے نشاۃ الثانیہ کے ڈراموں کا مطالعہ اس عہد کی اس دہشت زدہ نوآبادیاتی پالیسیوں کی روشنی میں کیا تھا جنہیں بڑی یورپی طاقتوں نے اپنے وسیع تر مفادات کو سامنے رکھ کر بنایا تھا۔ اس نے تاریخ کے موجودہ محفوظ متن کے علاوہ دیگر معلوماتی، طبی و نوآبادیاتی دستاویزات اور چشم دید گواہوں کے تجربات و بیانات کو سیاق و سباق contexts کے بجائے ہم متون co-texts کا نام دیا ہے۔ گرین بلاٹ کہتا ہے کہ غلامی، نوآبادیاتی، جنسی تشدد اور تاریخی سخت گیری جیسے حقائق پر نشاۃ الثانیہ نے انسانیت پسندی کے پردے ڈال رکھے تھے، نئی تاریخیات اس قسم کے غفل اور گھٹاؤ نے حقائق کی پردہ دری کرتی ہے۔ ادبی متون کو ایک علیحدہ قدر کے طور پر تسلیم کرنے کے معنی انہیں خود منسلکی قرار دینے کے ہیں۔ تاریخ اصلاً تہذیبی نظاموں کا ایک سلسلہ ہے جس کے تحت ادب ہی نہیں دوسرے سماجی ادارے بھی اہم منظر کھلاتے ہیں اور جو ایک دوسرے پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ نو تاریخیات کے موضوعات و مسائل میں اسٹیٹ پاور، پدرانہ ساختوں، نوآبادیت اور آئیڈیولوجی کے نفاذ کی خاص اہمیت ہے۔

نو تاریخی فواد، متن کے توسط سے مصنف کے ذہنی تعصبات، شبہات، عقائد، نظریات، خوف اور بے چینیوں تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ گرین بلاٹ نے نشاۃ الثانیہ کے ادیبوں کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ مقتدر حاکموں، مذہبی اہل کاروں، عدلیوں، اخلاقی اور خاندانی ضابطوں اور انجیل کے ہدایت ناموں کے پوری طرح پابند تھے یہی وہ قوتیں تھیں جو ان کی ذہنی روادار عمل کا تعین کرتی تھیں۔ یہ خیال کیا جاتا تھا کہ ساری تہذیبی اور مذہبی رسوم فطری ہیں جو ان سے انحراف کرنے کی کوشش کرتا اسے ایک دشمن اور اجنبی کے طور پر زندگی بسر کرنی پڑتی تھی۔ گرین بلاٹ نے تھامس مور اور اسپنسر کے متون کے حوالوں سے تھامس مور پر کتھو لک عقیدے کے جبر اور اسپنسر کی جنسی تشویش اور آرزو مندی کی راہ میں ریاست کے مروجہ قوانین کے جبر کے بارے میں تفصیل کے ساتھ تجزیہ کیا ہے۔ جو تھامس گولڈ برگ نے James I & the Politics of Literature (1983) میں لکھا ہے کہ کس طرح ادبی اور جمالیاتی کارناموں میں برطانوی شہنشاہیت کی بالواسطہ حمایت کی جاتی تھی۔ جیمس اول عوام اور خواص کی ضعیف الاعتقادی کو دھوکہ دینے کے لیے اپنے وجود کو سری کہا کرتا تھا اور یہ کہ اس کا مبداء ماورائی طاقت ہے۔

اسی فریب میں مبتلا کر کے وہ پوری زندگی بھی دھوئی کرتا رہا کہ وہ عام انسانوں ہی سے نہیں بلکہ تمام سماجی قوانین سے بالا و برتر ہے۔ بین جانسن خود شاہی خاندانوں کے فیضان کا معترف تھا اور ڈن نے استعاراتی سطح پر اس کی سریت کی توثیق کی ہے۔

گرین بلاٹ نے ادبی متن کے علاوہ دیگر تاریخی، سماجی اور تہذیبی متون کے سیاسیات کے ضمن میں جہاں دوسری بہت سی مثالوں سے اپنی دلیل کو مستحکم کیا ہے وہاں وہ نشاۃ الثانیہ میں پریس کی ایجاد اور اس کے رول نیز عوام و خواص کی ذہنی زندگی پر اس کے اثرات کا بھی بڑے دقیق طریقے سے تجزیہ کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ پریس کے ایجاد کے ساتھ ہی کتاب محض ایک منطقی تصنیف ہی نہیں رہی بلکہ اس نے ایک 'طاقت کے اوزار' کی شکل اختیار کر لی، اس نے ایک خاص نچ پر سماج میں ذہنی اور اخلاقی تبدیلی کا کام کیا۔ مذہب، عقیدے (مسلک) اور بادشاہ کے تئیں وفاداری اور اطاعت کے لیے عوام و خواص کی تربیت کی۔ گویا سماج میں وہی روایات اور فیشن رواج پاتے ہیں جن کی تشہیر و تنقید پریس کے ذریعہ کی جاتی ہے اور پریس کے پشت پر جو آئیڈیولوجی کارفرما تھی، اس کے سرے اور باپ مل و عقد کے ہاتھ میں تھے۔ اس قسم کے متعلقات ادبی متن اور عصری سماجی سیاسی حالتوں کو پوری طرح بے نقاب کرتے ہیں۔ اور جو یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ فن ہی نہیں فرد کی ذات اور اس کے اعمال بھی خود کار اور خود منظم نہیں ہیں بلکہ سماجی عملوں (processes) کی بنیاد پر ان کی وضع اور ان کی سمت قائم ہوتی ہے۔

تاریخیت پسند کی نظر میں تاریخی حقیقت، قطعی طور پر انسانی، سماجی یا تہذیبی خصوصیات کا تعین کرتی ہے۔ بعض جدید مارکسی نقادوں نے تاریخ کے اس تصور کو فیرو مارکسی قرار دیا ہے۔ غالباً اسی بنا پر لوئی آتھم سے نے اپنے ایک مقالے کا عنوان Marxism is not Historicism یعنی مارکسیزم، تاریخییت نہیں ہے رکھا ہے۔ وہ عام طور پر ان تمکیمات سے صرف نظر کرتا ہے جو پچھلے نقادوں کے زور قلم کا نتیجہ تھیں۔ مثلاً اے ایم ڈبلیو ٹیلارڈ نے The Elizabethan World Picture (1934) اور Shakespeares History Plays (1944) میں سماج، الوہیت اور کائنات کے معرض وجود میں آنے کے تعلق سے روایتی ذہنی ردیوں سے کام اور اسی بنیاد پر اس نے ایک ایسے Elizabethan نقطہ نظر کی تشکیل کی جس کا اثر بقول اس کے شیکسپیر کے سارے ڈراموں میں جاری و ساری ہے۔ نو تاریخییت کے نزدیک یہ ایک روایتی طریق نقد ہے جو مطالعہ کو کسی مخصوص نتیجے تک لے جانے کے بجائے ایک معروضاتی اور متوقع تفہیم سے

عبارت ہو کر رہ جاتا ہے۔ نوٹاریت مسلمہ ادبی متون کو ناموس کاری defamiliarization سے گزرتی ہے۔ وہ گزشتہ اقداری فیصلوں اور توضیحات کو صحیح زمان کر بنیاد نہیں بناتی بلکہ خود اپنا کوئی دعویٰ قائم کرتی ہے۔ بلکہ اس کی ترجیح ہر متن کے نئے مطالعے پر ہوتی ہے۔

نوٹاریت نے ٹیکسپیئر کے ڈراموں کا مطالعہ کیسٹولک عیسائیوں کی رسوم پر پورٹینو کے تشدد آمیز حملے، غذائی کے غذا، پوری نظام کے فرد غ پانے، جرم و سزا کے سخت قوانین، قید خانوں کی سخت گیری، تجریوں زر میں مسابقت، معاشرتی رسوم و رواج کی بظاہر پاس داری، انسانی باہمی معاملات میں تصنع، مکر اور ریاکاری جیسی سیاسی، سماجی اور تہذیبی موانعت کے پہلو پہ پہلو کیا۔ فو کو نے اس پورے عہد کو The age of confinement سے موسوم کیا ہے، جس نے ایک اعتبار سے carceral society یعنی محبوس سماج کی شکل اختیار کر لی تھی۔

لوئی مونٹروس نے اپنے مضمون The poetics & Politics of Culture میں اس بات پر زور دیا ہے کہ متن اور جس تہذیبی نظام میں وہ متن لکھا گیا ہے دونوں کے مابین جو ربط ہے اس پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ مروجہ تنقیدی طریق ہائے کار نے جو معیار مقرر کر لیے ہیں۔ انھیں کے جبر کے تحت صدیوں سے متون میں بعض سماجی، جمالیاتی، مذہبی اور اخلاقی قدریں یکساں روی والے تشدد کے واقعات یا عمومی بے یقینی اور اضطراب کی کیفیت یا سیاسی عدم استحکام اور استحصال کی مختلف شکلیں وقت کی دُھند میں محو ہو جاتی ہیں۔ مونٹروس واضح طور پر اس خیال کا حامی ہے کہ کوئی ادب خود یافت نہیں ہوتا بس اتنا ہے کہ وہ بڑے کمال ہوشیاری سے ان مادی حالتوں کے افتراقات اور تضادات پر ایک نقاب ڈال دیتا ہے جن کے مابین وہ خلقت ہوا ہے۔ گرین بلاٹ اس ضمن میں یہ دلیل دیتا ہے کہ اقتصادی اور غیر اقتصادی میں امتیاز نہیں کیا جاسکتا حتیٰ کہ فن جسے غیر مادی عمل سے منسوب کیا جاتا ہے۔ سماجی اعزاز اور مرتبہ کے حصول کی غرض سے علامتی مفادات پر ترجیح دینے لگتا ہے۔ اس طرح ایک صارفی اور سرمایہ دار سماج میں فن بھی حصول قیمت کا ایک ذریعہ بن جاتا ہے۔ اسی بنا پر گرین بلاٹ کا اصرار ہے کہ مادی نقاد چیزوں کے باہمی رشتوں اور ایک دوسرے پر ان کے جبر اور اثر کے تناظر میں کسی متن کا مطالعہ کر کے یہ جاننے کی کوشش کرنا ہے کہ اس قسم کے سماجی اور علامتی مبادلے کیوں اور کیسے متن کا حصہ نہیں بن سکتے جنہیں گرین بلاٹ طاقت کے رشتوں سے موسوم کرتا ہے۔

نوٹاریت ادیب کی زندگی اور دوسرے لفظوں میں اس کی ذاتی زندگی پر دباؤ ڈالنے

والے اداروں اور صیغہ ہائے اختیار کا پتہ لگاتی ہے، جو ایک طاقت کے طور پر اس کی تحریک پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ مثلاً خاندانی روایات، مذہبی اور نیم مذہبی عقائد اور رسوم حکومت وقت کے سخت گیر رویے وغیرہ یہ تمام قوتیں ایک دوسرے کی طاقت میں اضافہ کرتی ہیں۔

یہ طاقتیں اپنے رسوم کو غیر مبدل خیال کرتی ہیں، جیسے وہ فطری ہوں ان کے مبدل مقابل جو بھی کھڑا ہوتا ہے وہ اُسے اپنے ایک دشمن سے تعبیر کرتی ہیں۔ گرین بلاٹ کہتا ہے کہ چوں کہ انفرادی طور پر لوگ ان طاقتوں کے تابع ہوتے ہیں اس لیے ان کے کردار کی تشکیل میں ان اداروں کا دخل زیادہ ہوتا ہے جن سے انھوں نے اپنے آپ کو وابستہ کر رکھا ہے۔ اسی لیے نوٹار عنایت شخصی آزادی کے روشن خیال تصورات کی حامی اور مقتدرہ establishment کے خلاف ہے۔

اختلاف و انحراف کی تمام صورتوں کو نوٹار عنایت قبول کرتی ہے اور ان کا خیر مقدم بھی کرتی ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ ایک جبری اور انسدادی طاقت power کے سامنے اُسے شکستہ خاطر ہے۔ سبھی دو چار ہوتا پڑتا ہے۔ جو شخصی زندگی میں بڑی گہرائی کے ساتھ اپنا جارحانہ اثر ڈالتی ہے۔ نو کو نے اسٹیٹ کے اس نفوذ پذیر ایجنج کو panoptic یعنی ہمہ بین all seeing کا نام دیا ہے۔ جسے جاسوسی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اٹھارہویں صدی میں جیری جین تھم نے ایک ایسے گول قید خانے کا تصور مہیا کیا تھا جس کے چاروں طرف قیدیوں کی کوٹھریاں ہوں اور بیچوں بیچ پہرہ داروں کا گول ٹھکانہ تاکہ رات دن قیدیوں پر کڑی نظر رکھی جاسکے۔ ایسے گول قید خانے کو اس نے panopticon کہا تھا۔ نو کو اس طرح کی نظر رکھنے والی اسٹیٹ کو panoptic کہتا ہے جو افراد پر کڑی جاسوسی نظر رکھتی ہے۔ وہ جسمانی تشدد یا جبر کے بجائے discursive practices سے کام لیتی ہے تاکہ اس کی آئیڈیولوجی پورے نظام سیاست میں نفوذ کر لے اور لوگوں کی سوچ پر قابض ہو جائے۔ اس طرح اسٹیٹ سے کسی خوش گوار تبدیلی کی توقع وابستہ نہیں کی جاسکتی۔ نو کو کی نظر میں سرکاری تادیبات، قید خانے، طبی پیشے اور جنس سے متعلق قانون وغیرہ صیغہ پادر کوئل میں لانے کا کار انجام دیتے ہیں۔

نوٹار عنایت یہ بھی دیکھتا ہے کہ کون سے سماجی مینے processes فرد کی ذات کی تشکیل میں کار فرما تھے۔ کیوں کہ سماج کے حرکت آفریں عناصر میں کوئی ذات نہ تو خود کار ہو سکتی ہے اور نہ خود ملتی۔ رائج الوقت سیاسی و سماجی موانعت اور ادبی متن ایک دوسرے کو خلق کرتے ہیں۔ اس طرح ہم ادیب کے عقائد اور فکر کے رویوں کے پس پشت کار فرما دیگر اجبار کو حوالہ بنا کر اُس

تحت المستن کا سراغ بھی لگا سکتے ہیں جو بظاہر نمایاں نہیں ہے۔

نویار مغیبت اُس رشتے پر بھی غور کرتی ہے جو ادبی متن اور اس عہد کے تہذیبی نظام کے مابین قائم ہے۔ کئی سماجی، جمالیاتی، مذہبی اور اخلاقی اقدار ایسی ہیں جنہوں نے مسلمہ امور و ضوابط کے تحت تشکیل پائی ہے اور یہ سلسلہ صدیوں سے جاری ہے۔ اکثر متون انہیں مسلمات کے پیدا کردہ ہیں چوں کہ یہ متن ایک خاص جبر کے تحت واقع ہوتے ہیں۔ اس لیے لوی کی مونٹروس انہیں enduring texts کے نام سے یاد کرتا ہے۔

تہذیبی مادیت

نویار مغیبت کے علاوہ تہذیبی مادیت کا تعلق بھی اُن جدید تر تصورات سے ہے جنہوں نے پس ساختیات کے عملے کے دوران فروغ پایا۔ بعض کے استکنا کے ساتھ اکثر مذہب، ادب اور تہذیب کو ساختیات کے مطالعے کا موضوع نہیں مانتے۔ نویار مغیبت نقادوں نے مختلف النوع کے متون کے مطالعے کے ضمن میں جمالیاتی، تہذیبی اور تاریخی انداز ہائے نظر کے مابین واقع ہونے والی کشاکشوں کے تعلق سے جن مسائل سے واسطہ پڑتا ہے ان کے مناسب تر جواب فراہم کیے ہیں۔ بیش تر نویار مغیبتی مفکرین کا تعلق شمالی امریکہ سے ہے، جب کہ بیش تر تہذیبی مادیت پسندوں کا تعلق برطانیہ سے ہے۔ اسی بنیاد پر تہذیبی مادیت کو امریکی نویار مغیبت کا برطانوی نصف ثانی بھی کہا جاتا ہے۔ مادیت کی ترکیب مارکس سے ماخوذ ہے اور تہذیب سے مراد تہذیب کی تمام شکلیں جن میں اعلیٰ یا اشرافیہ کی تہذیب کے علاوہ مقبول عام تہذیبی صورتیں بھی شامل ہیں۔ ایک اصطلاح اور ایک تصویر کے طور پر اسے قائم کرنے کا سہرا جو تھن ڈولی اور ایلن سن فیلڈ کے سر ہے۔ کبھی کبھی ان دونوں تصورات سے متعلق نقادوں کو نویار مغیبت کے تحت ہی اخذ کیا جاتا ہے۔

بٹیر ہیری نے تہذیبی مادیت کے اصطلاح مفہوم پر بڑی تفصیل کے ساتھ بحث کرتے ہوئے یہ لکھا ہے کہ یہاں تہذیب سے مراد تہذیب کی تمام شکلیں ہیں ان میں ٹیلی ویژن، مقبول عام افسانوی ادب اور جدید پاپولر موسیقی بھی شامل ہے۔ اور تہذیب کی وہ اعلیٰ شکلیں بھی جیسے شیکسپیر کے ڈرامے۔ ہمارے یہاں میر اور غالب یا قرۃ العین حیدر کو بھی اسی زمرے میں شامل کر سکتے ہیں۔ تہذیب کے علاوہ مادیت، تصویریت (آئیڈیلزم) کی عین ضد ہے۔ ایک تصویریت پسند کے نزدیک اعلیٰ تہذیب، انتہائی باصلاحیت انفرادی ذہن کے آزادانہ عمل کی نمائندگی کی مظہر ہوتی ہے

جب کہ مادیت پسندوں کے نزدیک تہذیب، مادی قوتوں اور پیداواری رشتوں سے ماورا نہیں ہے۔ تہذیب اگرچہ محض اقتصادی اور سیاسی نظام کا عکس نہیں ہے وہ اس سے آزاد بھی نہیں ہے۔ تہذیبی مادیت ماضی کے کسی دور ایسے جیسے میر تقی میر یا شکسپیر کے عہد، کو اپنے مطالعے کا موضوع بناتی ہے تو اس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ حالیہ موجود اس کے دائرے سے خارج ہے۔ تہذیبی مادیت میں محض کتابیں ہی نہیں ان اداروں کے تفاعل کی بھی خاص اہمیت ہے جنہوں نے شکسپیر کو مختلف ذرائع ابلاغ سے ہم تک پہنچایا ہے۔ جیسے وی رایل شکسپیر کمپنی، قلم انڈسٹری، وہ ناشر جنہوں نے شکسپیر کے ڈراموں کو درسگاہوں کے لیے شائع کیا تھا اور وہ قومی نصاب جس نے شکسپیر کے مخصوص ڈراموں کو اسکولی طلباء کی ضرورتوں کے مطابق تیار کیا تھا۔

تہذیبی مادیت کے تصور کی تشکیل میں برطانوی ہائیں بازو کے نقاد ریمینڈ ولیمز کا بڑا نمایاں کردار ہے۔ ولیمز نے نئی احساس کے ساختوں structures of feeling کی اصطلاح ایجاد کی ہے۔ جس کا تعلق معانی اور اقدار سے ہے، احساس کے یہ سانچے اکثر عقاید اور اقدار کے نظاموں کی صراحت اور کسی سماج میں حاوی آئیڈیولوجیوں کے تئیں ایک حناد رکھتے ہیں۔ ریمینڈ ولیمز کہتا ہے کہ یہ صورتیں ادب میں کرداری طور پر پائی جاتی ہیں اور جو status que یعنی حساب سابق حالت پر قائم رہنے کے خلاف ہیں۔ جیسے وہ اقدار کا ڈھانچہ جو میر تقی میر کے یہاں دستیاب ہے یا جو غالب کے یہاں احساس کی انسانی ساختوں کا نمائندہ ہے ضروری نہیں کہ ہمارے اقدار سے بھی میل کھاتا ہو جو بڑی حد تک مادی اور صارفی بنیادوں پر استوار ہے۔ اس طرح تہذیبی مادیت تہذیبی کے امکان کے تعلق سے رجائیت کی حامل ہے اور ادب کو بہ یک وقت متضاد قدروں کے سرچشمے کے طور پر اخذ کرتی ہے۔ تہذیبی مادیت بالخصوص حال کو پڑھنے کے ضمن میں ماضی کا استعمال کرتی ہے۔

تہذیبی مادیت کے تصور کو جن دانشوروں نے فروغ دیا ہے ان میں جو ناٹھن ڈولی مور Jonathan Dollimore اور ایلین بن فیلڈ، ایسا جارڈن، گراہم ہولڈرٹس، کپتھر ان ہیلیسی اور فرانسس بارکر کے نام سرفہرست ہیں۔ تہذیبی مادیت کے تحت سیاسی متعلقات اور نظریات کی خاص اہمیت ہے۔ یہی وہ صورتیں ہیں جن سے کسی بھی متن کے سیاق کا تعین ہوتا ہے۔ غالباً اسی بنا پر گراہم ہولڈرٹس نے تہذیبی مادیت کو political form of historiography تاریخ نگاری کی سیاسی شکل قرار دیا ہے، جس کے تحت ادبی اور غیر ادبی متون کی تحلیل سیاسی چوکٹے میں رکھ کر کی جاتی ہے اس طرح تہذیبی مادیت پر فو کو کے سیاسی تصور کا بھی گہرا اثر ہے۔ جس طرح

سیاسی، سماجی اور اقتصادی سیاق و ادبی اور غیر ادبی متون کی تشکیل کرتے ہیں، اسی طرح سماجی و تہذیبی صورت حالات کی تشکیل میں خود متون کا بھی ایک اہم کردار ہوتا ہے۔
 گرین بلاٹ برطانوی تہذیبی مادیت اور شمالی امریکی نو تار خیت کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ:

”تہذیبی مادیت کا عصری تہذیبی سرگرمی سے زیادہ تعلق ہے۔ جب کہ نو تار خیت کی ساری توجہ کا مرکز ماضی ہوتا ہے۔ تہذیبی مادیت اس کے سیاسی مضمرات کے تعلق سے مرعہ بلکہ کرنٹنگ کے ساتھ مادے کی سطح تک آسکتی ہے۔ جب کہ نو تار خیت کا جھکاؤ انہیں ٹھکرانے کی طرف ہوتا ہے۔“

تہذیبی مادیت نے کسی حد تک ریمینڈ ولیمز کی تہذیبی تنقید سے اس کی تعمیری اور طریق کار بھی اخذ کیا ہے۔ اس طرح اس کی جڑیں مارکسی تہذیبی تحلیل کی برطانوی روایت میں پیوست ہیں۔ نو تار خیت سیاسی ورثے سے قطابن کو کوئی معنی نہیں دیتی بلکہ اس کے دانش ورانہ رشتے بلا واسطہ پس سامعیتاتی فکریات اور فلسفیانہ مالز پر استوار ہیں۔ تہذیبی مادیت فنی مواد کو ایک بہت وسیع دائرہ عمل کے طور پر ’فنی‘ کی ایک محدود تعریف پر اکتفا کر لیتی ہے اور متن بھی وہ ہے جو لکھا ہوا ہے۔

تہذیبی مادیت بڑی حد تک مارکسی تنقید کے مفروضات پر بنائے ترجیح رکھتی ہے کہ فن پیداواری مادی حالتوں اور سماج کے اقتصادی سیاق سے تہذیبیں کر سکتا۔ اسی طور پر تہذیب بھی ان سیاق و ادیان حالتوں سے متشکل نہیں ہے۔ انسانی عمل اور سماجی و اقتصادی تشکیلات کے مابین ایک معین رشتہ ہے جو ناٹھن ڈولی مور اور ایلن سن فیلڈ نے اپنی مرتبہ تالیف Political Shakespeare کی پیش گفتار میں تہذیبی مادیت کے تنقیدی طریق کار کے بارے میں درج ذیل امور پر بالخصوص توجہ دلائی ہے۔

1. تاریخی سیاق: ادبی متون کے صریح لازمانی کردار کو سوال زد کرنا۔ یعنی یہ کہ ادبی شہ پارہ کسی ایک یا محض اس عہد یا وقتوں تک ہی اپنی معنویت کو محدود نہیں رکھتا جس عہد یا جن تاریخی مواقعوں کے دورانیے میں وہ خلق ہوا ہے۔ وہ گہری تاریخی معنویت رکھنے کے باوجود ہمہ تاریخی بھی ہو سکتا ہے، جس سے اس کی لازمانیت کی صفت قائم ہوتی ہے۔ تہذیبی مادیت تاریخ کی بازیافت کے لیے ادبی متن کو رلو دیتی ہے۔ یہ وہ طریق کار ہے جس سے ہماری روایتی مطالعے الغماض برتتے تھے۔ اس قسم کا مطالعہ جو تاریخ کی بازیافت پر اپنی اساس رکھتا ہے، اس نتیجے پر پہنچے گا کہ ادبی متن نے ان تاریخی حقائق کو بھی کوئی نام دیا ہے جو تاریخ سے غائب تھے یا تاریخ کے چوکھٹے سے جو کم ہی موانعت رکھتے

تھے۔ جیسے کہ طبقاتی قوانین، دیہاتی بہتر زندگی، حاکمانہ طاقت اور اس کا دفاع، تفریح کرنے والوں کو پھیلاؤ سے باز رکھنے کی پالیسی، مسئلہ مذہبی عقائد سے اختلاف رکھنے والوں یا ان کی تکذیب و مذمت کرنے والوں کے خلاف قانونی چارہ جوئی وغیرہ نشاۃ الثانیہ تاریخ کے مظہر ہیں اور جن کی بازیافت ٹیکسیر اور دوسرے معاصرہ ڈرامہ نگاروں کے متون سے عبارت ہے۔

2. نظری طریق کار سے مراد قلمی تاریخ پر اصرار کے ہیں۔ تہذیبی مادیت یہ تسلیم کرتی ہے کہ تاریخ کو جاننے سے مراد بہت سی دوسری تھیوریوں جیسے ساختیات پس ساختیات وغیرہ کے اثرات قبول کرنے اور انہیں اپنی قرأت میں شامل کرنے کے ہیں کہ تمام متون اصلاً بین المتون ہیں۔

3. تاریخی وابستگی سے مراد تمام قرأتیں سیاست اساس قرأتیں ہیں۔ یہ شق مارکسی اثر کی طرف اشارہ کرتی ہے اور اس فرسودہ کلیسائی چوکھٹے کو مسترد کرتی ہے جس نے باہر ٹیکسیر کی فکر اور حوالوں پر اسی نیچ سے سخت قسم کی نکتہ چینی کی ہے۔ نتیجتاً عورتوں کے جنسی استحصال، نسلی تعصبانہ اور غیر درجنی رشتوں کو کھینچنے جیسے رجحانات بالخصوص تہذیبی مادیت کے ذیل میں آتے ہیں۔

4. قلمی تجزیہ: تمام تنقید، متون کے قاری مطالعے ہی سے عبارت ہوتی ہے۔ متون کے دائرہ میں حاشیائی حوالے، پس نوشتیں اور نمایاں اغلاط و تسامحات وغیرہ کا مطالعہ بھی شامل ہے۔ تجزیے کا یہ طریقہ تجربی قسم کی تھیوری سازی کی لگی کرتا ہے۔ اور ان مستند متون کو فوقیت دیتا ہے جو اکادمیائی اور پیشہ ورانہ توجہ کا بالعموم مرکز بنے رہے ہیں۔ جو نامن ڈولی مور اور ایلن من فیڈ نے جس طور پر ٹیکسیر کے تاریخی سیاق، اس کے ڈراموں کے قلمی تجزیے اور ان کے سیاسی و تہذیبی تعلقات کی روشنی میں نظریاتی تفہیم کی ہے۔ اُسے تہذیبی مادیت پسندی کے ایک بنیادی اور اطلاقی طریق کار کے طور پر اخذ کیا جاسکتا ہے۔

اصل تواریخ چوں کہ کلف ہوگئی ہیں۔ اس لیے اس طمانی کی کمی کو ادبی متون کے مطالعے سے پورا کیا جاسکتا ہے۔ جو متعلقہ ادوار کی شہری اور دیہی زندگی اور ان پر خارجی اجبار اور استحصال سے ہمیں آگاہ کرتے ہیں۔ عصری تہذیبی زندگی میں جس طرح صارفیت نے گہری جڑیں بھالی ہیں اور استحصال کی عالمگیر اور دقیق تر صورتوں نے مسائل کی نوعیت ہی بدل دی ہے۔ ادبی متون اس قسم کی صورت حالات سے آگہی فراہم کرنے کا بہترین ذریعہ ہیں۔ تہذیبی مادیت یہ فرض کر کے چلتی ہے کہ جس طرح سماجی سیاسی اور اقتصادی سیاقات، ادبی اور غیر ادبی متون کو ایک خاص شکل دیتے ہیں اور جن کے باعث نہ صرف مخصوص اور مقبول عام ادب بلکہ قارئین بھی مختلف درجوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح یہ متون سماجی تہذیبی حالتوں کی

تفکیک میں بھی معاون ہوتے ہیں۔ یعنی متون کی اپنی ایک تقابلی حیثیت ہے۔ تہذیبی مادے کے حوالے سے نوآبادیاتی، پس نوآبادیاتی، مابعد جدید صارفی اور پس صنعتی سماج کا مطالعہ ہمیں عصری تہذیب اور عصری معاشرے کے کئی نئے سیاقی پہلوؤں سے آگاہی بخش سکتا ہے۔

جہاں تک پس سہولیات کے اثر کا تعلق ہے نوآبادیاتی اور تہذیبی مادے دونوں ہی اس کے اثر سے بری نہیں ہیں۔ دونوں ہی پس ساختی تحلیلی کی طرح صدائقوں، علم کے طریقوں، حقیقت کی اصلی مبنی نوعیت اور تمام متون کی بین المتونی نوعیت اور ہر اس قرأت کو سوال زد کرتے ہیں جس کی بنیاد عینیت پر استوار ہے۔ پس سہولیات میں سیاسی مظہر کی جو کہی ہے نوآبادیاتی اور تہذیبی مادے اس کی مٹائی یہ کہہ کر دیتے ہیں کہ متون ہی نہیں زبان بھی سیاسی تہذیبی ارتقاء کے ساتھ مختص ہے۔

مذکورہ بالا مباحث سے جو نکات واضح ہوتے ہیں انہیں ہم درج ذیل طور پر مرتب کر سکتے ہیں:

(الف) تاریخ کا وہ سائنسی تصور جسے مارکس نے قائم کیا تھا، اس کی معنویت اور حوالہ جاتی نیز اکادمیاتی قدر و ثواب بھی برقرار ہے تاہم تاریخ کی ماضیت جو کئی ذہنوں اور متون سے گزر کر آ رہی ہے اس کے بے میل ہونے پر سوالیہ نشان ضرور لگ گیا ہے۔ قومی اور قاعدی اندازوں کے باہمی تضادات اور megalomania جیسی اجتماعی نفسی گروہوں کے روز افزوں فرد غ کا نتیجہ ہے کہ تاریخ ایک خطرناک ہتھیار بن گئی ہے۔ تاریخ کو ہم جس طرح دیکھنا اور ثابت کرنا چاہتے ہیں تاریخ وہی ہے۔ ہر تاویل کے لیے کوئی نہ کوئی دلیل موجود ہے۔ دلائل کے صحیح اور غلط کو ثابت کرنے کے لیے بھی حوالوں کا کم انہار نہیں ہے۔ مختلف قومیتوں اور مذہبی فرقوں کی تاریخ یعنی history، کم Story یعنی کہانیاں زیادہ ہے۔ ویسے ہسٹری اور اسٹوری میں صرف H کا فرق ہے جو غالباً His Story کا مخفف ہے۔

(ب) نوآبادیاتی، تاریخ کو بھی ایک بیانیہ متن کے طور پر اخذ کرتی ہے۔ اس کے نزدیک ایک ہی عصر میں واقع ادبی اور غیر ادبی متون کی یکساں اہمیت ہے۔ اس طرح غیر ادبی متن ادبی متن کے معاون کا کردار ادا کرتا ہے نیز جو ادبی متن کے مقابلے میں نہ تو کمتر ہے اور نہ غیر متعلق۔ تاریخ کی حیثیت اور متون کی تاریخت دونوں کا درجہ مساوی ہے اسی بنا پر نوآبادیاتی، ایک کو دوسرے پر فوقیت نہیں دیتی۔ ہم جانتے ہیں کہ مارکسیوں اور غیر مارکسی روایتی تاریخی نقادوں کے نزدیک خواہ سماجی ہو کہ ادبی، ادبی متون کی فہم کے ضمن میں ایک مناسب سیاق و سباق مہیا کرتی ہے۔ اس کے برعکس نوآبادیاتی کے لیے متعلق عہد کے تاریخی دستاویزات کی حیثیت ہم متن co-text کی ہے کہ دونوں متون ایک عہد یا ایک ہی لمحے میں واقع اظہارات

ہیں۔ نو تاریخی کتب سے قبل تاریخ کے تصور پر مارکس کی چھاپ گہری تھی جب کہ نو تاریخ دانوں پر فوکو اور دیگر اکا گہرا اثر ہے۔ فوکو کے تہذیبی تاریخ اور اسٹیٹ کے ہمہ ہیں all seeing تصور اور بالخصوص بطور طاقت کے سماجی ساختوں کے تصور نے نو تاریخیات کو تاریخ فہمی کی ایک نئی اور Challenging راہ دکھائی۔ اس نے جبر کی ان صورتوں سے آگاہ کیا کہ اسٹیٹ اپنی آئیڈیولوجی کو سماج کے تہذیبی ڈھانچے اور معاشرے کے ذہن میں سرایت کرنے کے لیے کون کون سے حربے استعمال کرتی رہی ہے۔ پھر یہ کہ جسمانی طاقت کے استعمال کے بجائے یہ ان عقلی اور استدلالی قوتوں کو برائے کار لاتی ہے جن کی مکر آلودگی کو بالمشکل ہی پہنچا جاسکتا ہے۔

دورِ پیدائش کے اس تصور کو بھی نو تاریخ دانوں نے اخذ کیا کہ وہ جو کچھ کہ گزر چکا ہے یا جو مینڈھاؤ کا جز بن چکا ہے اس تک ہماری رسائی کا ذریعہ صرف اور صرف زبانِ رشتن رشتن ہیں۔ اس کا یہ خیال کہ there is nothing out side the text یعنی متن سے باہر کچھ نہیں ہے۔ اصلاً نئی تنقید میں کلوز ریڈنگ کا بنیاد پھر تھا۔ نو تاریخیات متعلقہ عہد کے ادبی متون کی رد تکفیل کر کے اصل متنیات کا سراغ لگاتی ہے۔ ان معنوں میں بغیر کسی خاص دہاؤ کے نو تاریخیات تاریخ اور ادبی متون کی ایک نئے ڈھنگ سے تفہیم کا نیز ابھی نکلتی ہے۔

(ج) نو تاریخیات کے بالقابل تہذیبی مادیت کی کارکردگی سیاست پر ہے۔ وہ تاریخی نقادوں کے طور پر تاریخی سیاق و سباق کو ایک خاص دہجہ مہیا کرتی ہے۔ اس کا طریق رسائی نظری بنیادوں پر قائم ہے نیز مئی تجزیہ کاری میں سیاسی وابستگی اس کا اصل الاصول ہے۔ یہ کہہ جائے تو لفظ نہ ہوگا کہ تہذیبی مادیت تاریخ نگاری کی ایک سیاست پر مشتمل ہے، تہذیبی مادیت ہی نے تہذیب کے محض روایتی علا اور بلند کوش تصور کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی بجائے اس کے اس مقبول عام کلچر کو بھی ایک خاص معنی فراہم کیے جو تہذیب کی کلیت میں گہری جڑیں بنا چکا ہے۔ ریمینڈ ولیمز جو ایک برطانوی بائیں بازو کا نقاد ہے، تہذیبی مادیت کے بنیاد گزاروں میں سے ہے۔ ولیمز نے فوکو کے discursive practices کے بالقابل حیاتی ساختوں کا تصور قائم کیا کہ یہ وہ ساختیں ہیں جو ادبی متون میں معانی اور اقدار کے طور پر فعال ہوتی ہیں بلکہ انہیں محسوس بھی کیا جاسکتا ہے۔ نو تاریخ دانوں کے مقابلے میں تہذیبی مادیت پسندانہ معنوں میں رجحانیت پرست ہیں کہ وہ ادبی متون کو متخالف اقدار کا ایک سرچشمہ بھی خیال کرتے ہیں جن میں تبدیلی کی ایک راہ کا امکان بھی روشن ہے۔

تانیثی جمالیات

تانیثیت کا ایک سماجی، سیاسی اور اقتصادی سیاق ہے۔ دوسرا وہ تاثر ہے جس کا تعلق ادب سے ہے۔ 20 ویں صدی کے اوائل ہی میں تانیثیت نے ایک مزاحمتی کردار کے طور پر فرانس اور امریکہ کی حدود سے نکل کر یورپ کے کئی دیگر ممالک میں ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی تھی۔ سطح پر تانیثی تحریک نے اس پرانے تفوق کو نسوانی انا کی آزاد روی، ذات کی من مانی نفسیاتی شکیل اور اقتصادی آزادی کی راہ میں انسانی فطرت کے خلاف گردانا جو اخلاقی اور تہذیبی اصول سازی اور قوانین سازی میں ہمیشہ مرد اساس رہا ہے۔

ادب میں تانیثیت کا موقف اُس عورت کو deconstruct کرنا ہے جو اپنی ذات ہی سے بے خبر نہیں تھی بلکہ اس سماجی تہذیبی منظر نامے سے بھی نابلد تھی جس کے جبر نے اُسے مجہول حقیقت میں بدل کر رکھ دیا تھا۔ انسانی زندگی کے زیادہ سے زیادہ شور اور اسی نسبت سے خاموشیوں کو گونا گوں نام دینے کی صلاحیت اگر کسی ایک صنف میں پائی جاتی ہے وہ میری نظر میں صرف اور صرف ناول ہے۔ خواتین کی بہترین تخلیقی صلاحیتوں نے ناول کے فن ہی میں ایک بہتر اظہار کی صورت پائی ہے کہ باطن کے اُس جہان کبریٰ کی نمائندگی کے لیے یہی ہیئت خاصی لچک اور گنجائش بھی رکھتی ہے، جو عورت کا اجتماعی لاشعور بھی ہے۔ جس میں ہزاروں ہزار چھپیں بدفون ہیں اور آنسوؤں کے کئی سمندر موجزن ہیں۔ اخلاقی اور تہذیبی اجبار اور استحصال کی ایک پوری تاریخ ہے، جس نے عورت کو ایک علیحدہ نفسیاتی ہستی میں بدل دیا ہے۔ خواتین کے ناولوں نے اس پیچیدہ نفسی کے جہاں جواز مہیا کیے ہیں وہیں اس کا احتساب بھی کیا ہے۔ اسی جرأت لب کشائی یا اظہار کی بلاخونی کا ایک نام تانیثیت ہے۔

اس ضمن میں ور جینا وولف کے اس خیال سے اتفاق نہ کرنے کی مجھے کوئی وجہ نظر نہیں آتی

کہ Crime & Punishment جیسا ناول اگر کوئی عورت نہیں لکھ سکتی یا اس نے نہیں لکھایا اس کے لیے سرے سے لکھنا یا لکھتے رہنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے تو اس کی وجہ حیاتیاتی، جینی یا فطری نہیں ہیں، بلکہ اس کے اسباب اس تہذیبی تناظر میں پنہاں ہیں جس کے تحت عورت کو وہ تمام سہولتیں مہیا نہیں جائیں جنہیں صرف اور صرف مردوں کا اجارہ خیال کیا جاتا ہے۔

ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ دور بہ دور اقتصادی، سیاسی اور تہذیبی ساختیں اور تبدیلیاں وقتاً فوقتاً تانیثیت کے تصور پر بھی اثر انداز ہوتی رہی ہیں۔ انیسویں صدی کے اواخر کے نقاضوں کو بیسویں صدی کے ریلج اول کے مطالبات نے بہت پیچھے دھکیل دیا تھا اور بیسویں صدی کے ریلج اول کی ترجیحات، بیسویں صدی کے نصف آخر کی ترجیحات کے سامنے کم کوشی کا نمونہ بن کر رہ گئیں۔ نسل، درجہ، زبان اور مقامی، سماجی و تہذیبی مطالبات اور عدم مطالبات اور دیگر بہت سے ٹھوس اور نفسیاتی اسباب نے گزشتہ صدی کے آخری عشرے میں فیمینزم کو صیغہ جمع یعنی feminism میں تبدیل کر دیا۔

ہر کسی تانیثین نے تاریخ، فکرم، اجبار اور احتمال کی روشنی میں عورت کو ایک نامیاتی وجود کی حیثیت سے دیکھنے کی سعی کی ہے تو نفسیاتی تجزیہ کاروں نے اس کی نفسی پیچیدگیوں کے ان مضمرات تک پہنچنے کی کوشش کی جنہیں اس کی بیگانگی اور لاتعلقی اور ذاتی و جذباتی پسپائیوں کے اسباب سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ پس ساختیاتی تانیثین نے خواتین کے ادب میں ان محسوسات کو نشان زد کیا جو مرد ادیبوں سے ایک مختلف کرنے کا حکم رکھتے ہیں۔ دریدا نے مغربی سماج کی زبان کو phallogocentric قرار دیا ہے کہ ایک پدری سماج غالب طور پر لفظ مرکزائی ہی نہیں بلکہ مرکزائی یعنی phallogocentric بھی ہوتا ہے۔ دریدا کے اس تصور کا اطلاق ان باتوں پر کیا گیا ہے جو مرد کرداروں کی بالادستی کے مظہر ہیں نیز نسوانی کرداروں کو جن میں ایک جنسی شے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اکثر تانیثین نے اسی تصور کو بنیاد بنا کر ہینگ وے اور ڈی ایچ لارنس کے باتوں کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ خواتین کی زبان کو قبلا زائیدی پس اور قبل از لسانیاتی بلکہ بنیادی طور پر نشانیاتی سے موسوم کیا گیا کہ جس کی جڑی رحم مادر میں بیجوست ہوتی ہیں اور جو مرداساس زبان سے مختلف علامتی قرآن کی حامل ہوتی ہے۔ (جولیا کرشیوا) خواتین کی زبان کو سیاں، متنوع اور دیگر جنسی heterogenous بھی کہا گیا، جس کا کردار تذکیری لسان سے مختلف ہوتا ہے۔ تاملی امضا کی شکل و ساخت کے ساتھ خصوصیت رکھنے کے باعث یہ نظریہ ایک morphological بنیاد

بھی رکھتا ہے (یوس اری گیرے) بعض تھیوری سازوں نے androgyny یعنی ذو جنسیت کو حیاتیاتی اصطلاح کے طور پر غلط کرنے کے بجائے تہذیبی طور پر کتبی خصوصیات کے ضمن میں استعمال کیا ہے۔ ورجینا دلف نے کالج کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

ایک بڑا اور غلط فہمی ہوتا ہے جو مرد اور عورت دونوں کے مکمل ذہنی، جنسی اور روحانی ہم آہنگی کی دلیل ہے۔ مرد کے ذہن میں عورت والا حصہ اور عورت کے ذہن میں مرد والا حصہ جب ایک دوسرے میں مکمل مل جاتا ہے تب ہی ایک جان ہو کر انہیں مکمل مسرت اور طمانیت حاصل ہوتی ہے۔ جسمانی سطح پر دونوں جنس میں وحدت بھی اسی وقت قائم ہوتی ہے جب اختلاط کے دوران عورت اپنے اندر مرد کو اور مرد اپنے اندر عورت کو سرگرم کار محسوس کرتا ہے۔

میری ڈیلی جیسی ریڈیکل feminists کا ایک بڑا گروہ ہے جس کے نزدیک دو جنسی نظریہ محض ایک تخیلی مفروضہ ہے جو صنفی تصور کو توڑ مروڑ کر پیش کرتا اور ہمارے فہم کو فریب دیتا ہے۔ کے کے رتھون k.k.Ruthven نے بھی اس جنسی تصنیف dichotomy کو پورا نہ تادل سے تعبیر کیا ہے، جس سے andros یعنی لگ کی gnyne یعنی مادہ پر فوقیت ظاہر ہوتی ہے۔ انہیں میری ڈیلی اور ایڈریٹش کی طرح لفظ androgyny ہی سے اختلاف ہے۔ سینڈرا گلبرٹ اور سوزان گیور نے اس تنازع کو رفع کرنے کی غرض سے gyane یعنی مادہ پر فوقیت ظاہر ہوئی ہے۔ انہیں میری ڈیلی اور ایڈریٹش کی طرح لفظ androgyny ہی سے اختلاف ہے۔ سینڈرا گلبرٹ اور سوزان گیور نے اس تنازعے کو رفع کرنے کی غرض سے gyandray جیسا متبادل لفظ اختراع کیا ہے لیکن اسے قبولیت حاصل نہیں ہو سکی۔

ٹورلی موئی Torli Moi فیمینزم کو سیاہی نوعیت کی اصطلاح کے طور پر اخذ کرتی ہیں۔ ان کے نزدیک femaleness (نسائیت) حیاتیات کا موضوع ہے اور feminity (نسوانیت) تہذیبی سطح پر متعینہ خصوصیات کا ایک مجموعہ ہے۔ ایلین شووالٹر کے نزدیک female یعنی نسائی مرحلہ (بعد از 1820ء) اسی سال امریکا میں عورت کو سیاسی سطح پر رائے دہی کے حق کو منظوری دے دی جاتی ہے) سے متعلق ہے جو ذات کی دریافت اور تشخص کی تلاش سے عبارت ہے۔ feminine یعنی نسوانی مرحلہ کا تعلق 1840ء تا 1880ء کے دور ایسے سے ہے جب خواتین نے معتد رداہیت کے اوضاع و اسالیب کی پیروی پر اکتفا کیا اور موجودہ فی معیاروں کو ہی اپنا ماڈل بنایا۔

اسے شو والٹر نے خواتین کی تذکیری تہذیب کے دانش ورانہ کمالات کی سطح تک پہنچنے کی کوشش کا نام دیا ہے۔ جیورج ایلس، کرر، ایلس اور ایکشن ہیل کے علاوہ دوسری درجنوں خواتین تھیں جو مردوں کے فرضی ناموں سے لکھتی اور چھپتی رہیں۔ چوں کہ یہ تحریریں تذکیری تہذیب میں ہیں اس لیے متن کے بین السطور میں حقائق کی شکست و ریخت، طنز آمیزی اور پرتپائی کو بہر حال محسوس کیا جاسکتا ہے۔

دوسرا feminist یعنی تانیسی مرحلہ (1880 تا 1920) ہے۔ تاریخی طور پر اب عورت صلح جو یا نہ نسوانی میلان کر مسترد کرنے کی اہل ہو جاتی ہے اور اس صبر آزما تجربوں اور کڑی آزمائشوں سے گزرنے والی صعوبت زدہ عورت کو پیش کرتی ہے جو ابھی تک ادب یا دوسرے لفظوں میں انسانی جذباتی زندگیوں کا اہم مسئلہ ہی نہیں بن پایا تھا۔ اس دور ایسے میں اظہار، احتجاج میں بدل جاتا ہے۔ ایلین شو والٹر لکھتی ہیں کہ اس مرحلے پر خواتین ہجو و کاری اور احتجاج سے گریز کرتی ہیں، بجائے اس کے نسوانی تجربے کو ایک خود یافتہ فن کے سرچشمے کے طور پر اخذ کرتی اور تہذیب کے تانیسی تجربے کو ادبی تکنیکوں اور میٹروں تک پھیلا دیتی ہیں۔ شو والٹر کے نزدیک یہ بڑی اہم بات تھی کہ ڈوروثی رچرڈسن اور ورجینیا وولف جیسی نسوانی جمالیات کی نمائندہ ادیبائیں بھی مرد اور عورت کے صیغہ ہائے کلام میں سوچنا شروع کر دیتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں وہ خارجی اور داخلی جنسیا نے sexualising کے تجربے کی بھی نئے سرے سے تعریف متعین کرتی ہیں۔

سینڈرا گلبرٹ اور سوزان گمور نے فروئڈ کی نسوانی جنسیت کے تصور کی روشنی میں female affiliation complex (نسوانی الحاقہ گرہ) کا تصور قائم کیا ہے کہ نو بالغ لڑکی جس طرح مرحلہ بہ مرحلہ تانیسی اور تذکیری دہاؤ سے دوچار ہوتی ہے۔ اسی قسم کی دوگرنگی والی کشاکش سے بیسویں صدی میں لکھنے والی خواتین بھی متصادم ہوئیں۔ تذبذب اور قطبیت کی یہ صورت اکثر ادیبائوں کے داخلی رویوں سے مترشح ہے۔ ایلین شو والٹر کے نزدیک جسمانی خطوط و ساخت کے اعتبار ہی سے نہیں زبان اور متن کے لحاظ سے بھی خواتین کی منطق علیحدہ نوعیت کی ہوتی ہے۔ میڈلین گیکنان تو یہ بھی کہتی ہیں کہ خواتین میں اپنے جسم کا شعور و احساس ہی نئی تحریر کا سرچشمہ بھی ہے۔ ہیلن گلکساؤ بھی خواتین کے ادب ecriture feminine کی ان جہتوں کو ایک مختلف وضع سے تعبیر کرتی ہیں جو زبان، اسلوب اور محسوسات کو محیط ہیں اور جو مرد کی عمومی لسان کے رویوں اور ضابطے سے بڑی حد تک غیر مشابہ ہوتے ہیں۔ لیکن اُن کا اصرار اس بات پر بھی ہے کہ اس انتراق کا سبب حیاتیاتی جبریت نہیں ہے۔ خواتین کی تحریروں میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں ہے

جہاں ان کے اظہار میں male discourse درآیا ہے۔ مرد بھی نسوانی اسلوب میں سوچ، ور لکھ سکتے ہیں۔ ارادے کی اس منطق کی روشنی میں لکساؤ کا یہ بھی خیال ہے کہ تانیٹی تحریر کی تعریف تقریباً ناممکن ہے اور نہ کسی ایک تعریف کی بنیاد پر کوئی تصویر ہی تشکیل دی جاسکتی ہے تاہم ایک ایسا ادب ضرور ہے جو خواتین کا تحقیق کردہ ہوتا ہے، جس کی ترجیحات تذکیری نظام کی ان ترجیحات کے رو سے عبارت ہوتی ہیں جن سے مرد مخاطبے کا تعین کیا جاتا ہے۔ لکساؤ ماں اور ماں اور بچے کے رشتے کو خواتین کے ادب کا ماخذ بنتی ہیں، بچے کو جس کا وقوف رواج یافتہ ماحولی زبان سے قفل ہو جاتا ہے۔ لکساؤ اس زبان کو بڑی مغلّ صلاحیت والی زبان قرار دیتی ہیں، جس کا استعارہ منطق اور تعقل اور ایسے کسی بھی عنصر کو جس جس کو دیتا ہے جو معنی کے آزاد کھیل کی راہ میں مانع آتا ہے۔

اضافیت پسند، بالخصوص اینگلو امریکی نقاد یہ مانتے ہیں کہ مردوں اور عورتوں کی تحریروں کے بارے میں مردوں اور عورتوں نے جو رائے دی ہیں ان کا تجزیہ بھی خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ایسی کوئی بنیادی تفریق نہیں ہے جس کی بنا پر عورتوں اور مردوں کی تحریروں کو ایک دوسرے سے مختلف قرار دیا جاسکے۔ یہ ضرور ہے کہ اکثر مرد نقادوں نے خواتین کے ادب کو کسی لائق ہی نہیں سمجھا ہے اور انہیں قطعاً نظر انداز کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یا قدر شناسی میں ان کا رویہ انتہائی عاجلانہ اور جانبدارانہ رہا ہے۔ اضافیت پسندوں کے برضاف essentialists ثر دیت پسند یہ تسلیم کرتے ہیں کہ مرد و عورت کی سوچ اور ان کی تحریروں میں ان تراق کی نوعیت بنیادی ہوتی ہے۔ یہ فرق حیاتیاتی جبریت کا فرق نہیں ہے بلکہ سماجی اور اقتصادی عوامل سے پیدا ہونے والا فرق ہے جس کے نتائج بالعموم نفسیاتی گرہوں اور رضوں کی شکل میں رونما ہوتے ہیں۔

الین شووالٹر نے تانیٹی تنقید کے لیے gynocritics کی اصطلاح وضع کی ہے جو خواتین کے ادب کے مطالعے کو مخصوص ہے۔ اس کے تحت خواتین کے اسالیب، موضوعات، ان کے تقسیم، ان کی مخصوص اصناف اور ساختوں کو ملح نظر رکھا جاتا ہے اور اس طرح ان کی تخلیقات کی قدر شناسی کی جاتی ہے اور وہ اصول وضع کیے جاتے ہیں جن کا اطلاق بالخصوص نسوانی ادبی روایت پر کیا جاتا ہے۔ تانیٹی تصویر سازیوں نے مرکز بہ مرد مطالعات کے لیے androcentric کی اصطلاح بنائی ہے جو ان مخصوص ذہنی روشوں اور ساخت و پرداخت رویوں اور ترجیحات کی مظہر ہے، جن میں مردوں کی اپنا ان کے مفادات اور ان کی رغبتوں کے تحفظ کو ملح نظر رکھا جاتا ہے۔ ایسی صورت میں بالعموم ان کے مفادات اور ان کی رغبتوں کے تحفظ کو ملح نظر رکھا جاتا ہے۔ ایسی صورت

میں بالعموم اُن جذبات اور اُن اغراض سے پہلو تہی برتی جاتی ہے جن کا تعلق عورت سے ہے۔
 حیات و کائنات کے تعلق سے جو نظریے گڑھے جاتے ہیں وہ بھی مرد مرکزائی ہوتے ہیں۔
 اکثر تائیشی مفکرین نے معمولاتی عادات قرأت پر بھی سخت گرفت کی ہے، جس کے نتائج
 عام طور پر عین توقع کے مطابق رونما ہوتے ہیں۔ حتیٰ کہ خواتین کی قراتیں بھی انہیں عادات میں
 رچی بسی ہوتی ہیں جن کی پرداخت فہم عامہ کے تحت ہوئی ہے۔ ان عادات کی تشکیل میں اس
 اکتسابی روایت کا بڑا دخل ہے جس کی تاریخ صدیوں پرانی ہے۔ تائیشی مفکرانوں نے ان مرد اساس
 عادات اور اُس عالمی ادبی روایت کو بالکل ارنشان زد کیا ہے جو ایک ہی دھرے پر قائم چلی آ رہی
 ہے۔ تائیشیت رتائیشی بحالیات کی روشنی میں جن امور اور مقاصد پر بالکل ارنشاد کید کے ساتھ
 زور دیا جاتا ہے ان میں سے چند حسب ذیل ہیں۔

1. خواتین کے ان تجربات کی تشریح و توضیح یا از سر نو تشریح، جنہیں ایک عورت کی حیثیت سے
 انہوں نے محسوس کیا اور مختلف اصناف و اسالیب میں انہیں معرض اظہار میں لائیں۔
2. ان پدرانہ رویوں اور مرد اساس تشریحات اور آئیڈیولوجیز کو نشان زد اور سوال زد کرنا جن
 پر تذکیر کی غلبہ ہے اور جنہیں دوسرے لفظوں میں مردوں کی سازش سے تعبیر کیا جاتا ہے۔
3. ادب میں اُن اقدار کو شدید تنقید کا نشانہ بنانا جن کا تعین مردوں کے عقائد اور نقطہ ہائے
 نظر کے ساتھ مشروط ہے۔
4. عورت کے اُس روایتی کتابی کردار کو چیلنج کرنا جسے مرد اساس معاشرے نے ہمیشہ حاشیہ
 میں جگہ دی ہے یا اُسے ایک ٹائپ کے طور پر پیش کیا ہے۔ یا معاشرے میں اخلاقی ابتری
 اور اخلاقی پراگندگی کی وجوہ کی ذمہ دار بھی اُسے ٹھہرایا ہے۔
5. ان مفروضات اور تاویلات پر بھی گرفت کی جانی چاہیے کہ کوئی عورت کس طرح محسوس
 کرتی ہے، کیسا عمل کرتی ہے اور کیا سوچتی ہے؟ ایک مرد جب عورت کے داخلی تجربات
 کے بارے میں سوچتا ہے یا اس کے جنسی اور جذباتی رد ہائے عمل پر خیال کرتا ہے تو اس
 کے نتائج بالعموم مرد اساس فہم عامہ ہی کے مطابق ہوتے ہیں۔
6. خواتین کا ادب اپنی زبان، جنسی، جذباتی اور وجودی تجربات کے لحاظ سے ایک علیحدہ
 انفراد رکھتا ہے، سو انہیں تخصیصات کی روشنی میں اُن کی قدر شناسی بالخصوص اُن بین السطوری
 نفسیاتی حوالوں کو بنیاد بنانا جو بظاہر معنی سے پرے معنی کی طرف راجع ہوتے ہیں۔

7. خواتین کے اُس ادب کی یافت و دریافت اور از سر نو تفہیم جو باوجود یا تو منظر عام پر ہی نہیں آیا یا جسے نظر انداز کیا گیا یا جسے مردوں کے فرضی ناموں سے لکھا جاتا رہا ہے۔

آخر میں سوال یہ کیا جاسکتا ہے کہ تخلیقی ادب کے وہ جمالیاتی تقاضے جن کا سروکار ماضی کے وسیع تر سلسلہ روایت سے ہے اور جس کی اپنی تاریخت اور اضافیت بھی ہے۔ تانیثی مسائل اور اقدار کے تبدیل شدہ ڈھانچے کی روشنی میں اس سے گریز یا انحراف کس حد تک ممکن ہے؟ کیا ایسے جمالیاتی معیاروں یا ان کے کسی مجموعے set کا تعین ممکن ہے جسے صرف اور صرف تانیثی ادب کی تفہیم، تحسین یا تخصیص قدر کے باب میں حق بجانب اور قابل جواز ٹھہرایا جاسکے۔

اگر ہم یہ تسلیم بھی کر لیں کہ خواتین کی زبان، ان کے اسالیب اور مفاہیم لازماً اپنی ایک علیحدہ تخصیص رکھتے ہیں، اس صورت میں کیا خواتین کے ادب کو جانچنے اور پرکھنے کی کسوٹیاں مجموعاً ادب کی کسوٹیوں سے مختلف ہوں گی یا کیا ایسا ممکن ہے؟ کیا ایسی صورت میں ایک متعصبانہ مدار سے نکل کر دوسرے متعصبانہ مدار میں داخل ہونے کے الزام سے بچا جاسکے گا؟ کیا اسے ہم دوسری صورت میں sexual polarization کا نام دینے میں حق بجانب نہیں ہوں گے اور اگر بالفرض محال تاریخ کے کسی موڑ پر ان جنسی، جذباتی، تہذیبی اور اقتصادی مسائل کا حل تلاش کر لیا گیا جن سے تانیثی ادب میں کشمکش اور تناؤ کا جواز فراہم ہوتا ہے یا آئندہ ہم کسی ایسے سماج میں داخل ہو جائیں جو صرف اور صرف انسان اساس ہو ایسی صورت میں تانیثی ادب یا تانیثیت کے کیا معنی رہ جائیں گے؟ ان اندیشوں اور شبہات کے باوجود تانیثی ادب کی موجودہ تاریخی مناسبت اور معنویت سے انکار تقریباً ناممکن ہے۔ سیاسی اور تہذیبی قوتوں کی بالادستی جب تک قائم ہے اور انسانی فکر اور جذبے کے استحصال کی روش جب تک برقرار ہے۔ مستقبل قریب میں ایسے کسی امکان کی جھلک مجھے دکھائی نہیں دیتی جسے خوش آئند کہا جاسکے۔

حاشیہ:

(۱) بیسویں صدی کے اوائل میں خواتین کے اکثر مطالبات تسلیم کر لیے گئے تھے اس لیے یہ سوال بھی اٹھا کہ اب اس لفظ کا کیا معنی ہے۔ خود رجینا دولف نے اسے معیوب اور گم راہ کن قرار دیتے ہوئے ترک کرنے کا مشورہ دیا تھا۔ اُن کی دلیل بھی یہی تھی کہ عورتوں نے جب اپنے حقوق کی لڑائی جیت لی ہے تو پھر اس لفظ کو باقی رکھنے کا کوئی جواز نہیں رہ جاتا۔ دولف کے مطابق اس لفظ کو اختیار کرنے کے لیے خواتین مجبور تھیں نہ کہ یہ ان کا پسندیدہ انتخاب تھا۔



برقی کتب (E-books) کی دنیا میں خوش آمدید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں

مزید اس طرح کی شاندار مفید اور نایاب کتب کے
حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو جوائن

کریں

ایڈمن پینل

محمد ذوالقرنین حیدر: 03123050300

محمد ناقد ریاض: 03447227224

سدرہ طاہر: 03340120123

تنقید کی جمالیات (سیریز)

- | | | |
|----------|-------------------|--|
| (جلد 1) | پروفیسر شفیق اللہ | (تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات) |
| (جلد 2) | پروفیسر شفیق اللہ | (مغربی شعریات: مراحل و مدارج) |
| (جلد 3) | پروفیسر شفیق اللہ | (مشرقی شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا) |
| (جلد 4) | پروفیسر شفیق اللہ | (مارکسیٹ، نو مارکسیٹ، ترقی پسندی) |
| (جلد 5) | پروفیسر شفیق اللہ | (جدیدیت، ماہجد جدیدیت) |
| (جلد 6) | پروفیسر شفیق اللہ | (ساختیات، پس ساختیات) |
| (جلد 7) | پروفیسر شفیق اللہ | (رہنمائات و تحریکات) |
| (جلد 8) | پروفیسر شفیق اللہ | (تصورات) |
| (جلد 9) | پروفیسر شفیق اللہ | (ادب و تنقید کے مسائل) |
| (جلد 10) | پروفیسر شفیق اللہ | (اضافی تنقید، ادبی اصناف کا تنقیدی مطالعہ) |

an imprint by ARMYONGS INTL
Kth Azhar Kama - 0320 - 4031556

042-36370656
042-36374044
042-36303321
0300-4488470

میں چیمبر 3، ٹیل روز لاہور
Email: book_talk@hotmail.com
www.facebook.com/booktalk.pk
Website: www.booktalk.pk

بک ٹاک

